



Evelyn Blaut Fernandes

A FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES DA COREOGRAFIA DOS ESPECTROS À CALIGRAFIA DOS AFECTOS

Tese de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, na área de especialização de Literatura Portuguesa Contemporânea, orientada pela Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

Evelyn Blaut Fernandes

**A FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES
DA COREOGRAFIA DOS ESPECTROS À CALIGRAFIA DOS AFECTOS**

Tese de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, na área de especialização de Literatura Portuguesa Contemporânea, orientada pela Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

**A FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES
DA COREOGRAFIA DOS ESPECTROS À CALIGRAFIA DOS AFECTOS**

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Tese de Doutoramento
Título	A ficção de António Lobo Antunes: da coreografia dos espectros à caligrafia dos afectos
Autor	Evelyn Blaut Fernandes
Orientador	Prof. ^a Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut
Identificação do Curso	3º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino
Área científica	Literatura Portuguesa
Especialidade	Literatura Portuguesa Contemporânea
Data da defesa	8-7-2015
Classificação	Aprovada com distinção e louvor por unanimidade



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CAPA: Júlio Pomar, *Cegos de Madrid*, 1957 (óleo sobre tela).

Esta tese não teria sido escrita sem a presença de Dinéia, Basílio, Letícia, Marcelo, Alfredo, João Paschoal, Leonor, Adelino, Leonardo e outros fantasmas.

AGRADECIMENTOS

À Doutora Ana Paula Arnaut, pela sua generosa e exigente orientação.

Aos Doutores Albano Figueiredo, António Apolinário Lourenço, Carlos Reis, José Augusto Cardoso Bernardes, José Carlos Seabra Pereira, Maria Helena Santana, Osvaldo Silvestre e Paulo Pereira, Professores na Universidade de Coimbra.

Aos Doutores José Augusto Cardoso Bernardes e Paulo Jorge Silva Pereira pelo generoso acolhimento na qualidade de Diretores do 3º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino.

Aos Doutores Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, Maria Helena Santana e Carlos Reis, membros do júri da Prova Pública de Doutoramento.

Aos funcionários das Bibliotecas da Faculdade de Letras, da Biblioteca Geral e da Reitoria da Universidade de Coimbra.

Ao Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira, orientador no mestrado, tutor durante o doutoramento em Coimbra, amigo, *pai intelectual*.

À Eliana Júlia Barros Garritano.

Ao Francisco Allen Gomes.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior, CAPES.

Aos meus amigos. À minha família. Aos meus pais.

SUMÁRIO

RESUMO	7
TÁBUA DE SIGLAS	9
CAPÍTULO 0 – A COREOGRAFIA DOS ESPECTROS	11
CAPÍTULO I – A ILUMINAÇÃO NA CASA DA NOITE	
1. Com os olhos fechados, olho para dentro	21
2. Inventário da casa inventada	40
3. O recheio das salas desabitadas	54
4. Atravesso o corredor sozinha, não tenho medo do escuro	67
CAPÍTULO II – COMO SE TORNAM PRESENTES AS COISAS AUSENTES	
1. Retratos, entre o móvel e o imóvel	79
2. Silêncio é lugar onde espera ruído	94
3. Como fica o mundo sem a tua presença	103
4. Vejo o invisível	114
CAPÍTULO III – SOMBRA ALTA E OUTRAS DISTÂNCIAS	
1. O amor e o incidente	121
2. Um filho partido ao meio	138
3. Oiço vozes no meu quarto	150
4. No <i>palo santo</i> os mortos dormem, esqueceram-se de mim	157
CAPÍTULO IV – HISTÓRIA ARTIFICIAL DA (RE)CONSTRUÇÃO FAMILIAR	
1. A linha, a linhagem e o legado	162
2. Como desenho uma casa	173
3. Entre duas margens um rio	179
4. Entro em acordo com o tempo	187
CAPÍTULO V – ANTÓNIO LOBO ANTUNES, <i>GHOST CHARACTER</i>	195
CAPÍTULO FINAL – A CALIGRAFIA DOS DESAFECTOS	210
BIBLIOGRAFIA	216

RESUMO

Através das metáforas da coreografia e da caligrafia, a ficção de António Lobo Antunes percorre vectores de sentidos fundamentais que vão da fantasmagorização da casa à (in)comunicabilidade nas relações familiares. Ao ler um conjunto de romances em que sobeja a grafia dos espectros e dos (des)afectos, percebe-se que, além de representar uma mundividência interior, cada figura representa emoções humanas que se projectam em casas assombrosa e assombradamente fantasmáticas, compondo uma *estância* em ruína. Deste modo, a experiência emocional do espaço configura-se como morada de fantasmas evanescentes, que permanecem presentes na memória e na imaginação de personagens atadas a um quotidiano esvaziado e a casas que se vão gradativamente tornando desabitadas. Ao visitar estas casas, verifica-se a presença daqueles que foram deixando os espaços abandonados, tornando possível construir um discurso sobre as incursões pelas moradas antunianas e pelos espectros que lá vivem. Esta observação leva a inferir que a desagregação ocorre em simultâneo com o desmembramento familiar e com a busca de formas de presentificação fantasmática, como arquivos, convivências, fotografias ou atmosferas onde se sobrelevam silenciamentos. A partir daí depreende-se que a convivência com fantasmas é outra forma de dizer a partilha da ausência. É a matéria ilusória que permite materializar o regresso do que se achava perdido, e é também ela, e infelizmente nada além disso, que presentifica um objecto ausente, imbuindo-o de pleno sentido. E é justamente um sentido que se busca ao vasculhar, por vezes em vão, arquivos, fotografias e cofres, de tal modo que resta tão-somente a hipótese de recriar as imagens que faltam. O que esta tese propõe é a investigação do que é próprio do espectral – daquilo que não é substância, nem essência, nem presença – e a reflexão sobre heranças e gerações, e gerações de fantasmas, que deslocam e condensam o mundo interior de personagens da constelação ficcional antuniana.

ABSTRACT

Through metaphors of choreography and calligraphy, the fiction of António Lobo Antunes roams in fundamental directions that range from phantasmagorization of the house to the (in)communicability in family relations. On reading a set of novels in which remains the writing of phantoms and the (non)affections, we understand that, besides representing the interior worldview, each figure represents human emotions that are projected in stunning and stunningly ghostly houses, composing a *stanza* in ruins. By this means, the emotional experience of the space is configured as a dwelling place of evanescent ghosts, which remain present in the memory and imagination of characters bound to an emptied quotidian life and to houses that gradually become depopulated. By visiting these houses, it is verified the presence of those who kept abandoning these spaces, enabling the construction of a discourse about the incursion into the antunian houses and the specters dwelling there. This observation leads to the implication that the dissolution occurs simultaneous with the dissection of family and with the search for the ghosts' forms of embodiment, such as archives, living together, photography or atmospheres in which silence arises. Thus it is made understood that living together with the ghosts is another form to tell the share of absence. It is the illusionary material that permits materializing the return of what was thought lost; it also and (unfortunately) only embodies the absent object, imbuing it with full sense. It is precisely in this sense that one can be searching thoroughly, sometimes in vain, for archives, photographs and safes in such a way that the only remaining hypothesis is to recreate the lacking images. This thesis proposes a research on what is spectral – it is not substance, or essence, or presence – and a reflection on heirlooms and generations, and generations of ghosts, which dislocate and condense the interior world of the characters of the antunian fictional constellation.

TÁBUA DE SIGLAS DOS ROMANCES

Memória de elefante – ME
Os cus de Judas – CJ
Conhecimento do inferno – CI
Explicação dos pássaros – EP
Fado alexandrino – FA
Auto dos danados – AD
As naus – N
Tratado das paixões da alma – TPA
A ordem natural das coisas – ONC
A morte de Carlos Gardel – MCG
Manual dos inquisidores – MI
O esplendor de Portugal – EPt
Exortação aos crocodilos – EC
Não entres tão depressa nessa noite escura – NE
Que farei quando tudo arde? – TA
Boa-tarde às coisas aqui em baixo – BT
Eu hei-de amar uma pedra – AP
Ontem não te vi em Babilónia – OB
O meu nome é Legião – NL
O arquipélago da insónia – AI
Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar? – SM
Sôbolos rios que vão – SR
Comissão das lágrimas – CL
Não é meia noite quem quer – MN
Caminho como uma casa em chamas – CC

este é um romance de espectros

Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?, p.130.

CAPÍTULO 0 – A COREOGRAFIA DOS ESPECTROS

a minha mãe a esmiuçar negativos onde fantasmas, não
pessoas, com o branco e o preto ao contrário, feições
pretas, roupas de aparição que flutuavam

Eu hei-de amar uma pedra, p.502.

Quando leio os romances de António Lobo Antunes é como se visse um mundo interior circular à minha volta. Esbarro em caixas de música com bailarinas mecânicas, uma delas já avariada e a outra a rodopiar sozinha, bilhetes enterrados entre paralelepípedos, cadernos rasurados com letra de outra pessoa e folhas já amarelecidas pelo tempo, retratos dos avós já mortos, daqueles com moldura dourada e oval que se assemelham à pintura, uma gaveta com cartas de um amor do passado, segredos que não se revelam. Quando leio os seus romances é como se abrisse um dispositivo que anima, através da minha memória, estes objectos que, em alguns casos, já não existem. É esta espécie de dispositivo que me faz atravessar um estado prolongado de torpor ao longo de toda a leitura. Talvez seja este o estado de «convalescença»¹ a que o próprio escritor já se referiu. Durante a leitura de cada romance fica sempre a sensação de um estado atemporal, como se estivesse dentro de um sonho, «porque é nesse sonho» «que se irão achando os significados do romance, numa intensidade que corresponderá aos [meus] instintos de claridade e às sombras da [minha] pré-história»². E durante cada um destes sonhos tento, por fim, desenvolver o exercício, sempre precário, de dar «por ela», por «uma enorme sombra»³ que, neste caso, será inevitavelmente a minha.

¹ «Receita para me lerem», in *Segundo livro de crónicas*, 2ª ed./1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2007 [2002], p. 114. Ver, a propósito, Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, Alfragide, Texto, 2012, p.15.

² *Id.*, p.114.

³ *Id.*, p.116.

Para projectar uma sombra é preciso, antes de tudo, alguma claridade. Quer dizer, a sombra não pode viver na escuridão; ela é, entre outras coisas, um produto do contraste com a luz e «esse contraste com a luz exprime por vezes a nostalgia do aconchego doméstico, e muitas vezes familiar»⁴. Justamente por constituir esta diferença de tons, a sombra se desdobra em sentidos vários na obra de António Lobo Antunes, como a ausência total de luminosidade⁵ ou uma claridade atenuada; a mácula⁶; a própria ideia da penumbra, das coisas eclipsadas, mantidas em segredo e/ou em anonimato⁷; a praça de touros, como *La Maestranza* (em Sevilha), conhecida como Sombra Alta⁸; a silhueta (pouco definida) de um corpo que só sensorialidades físicas subtis são capazes de despertar (rumores, murmúrios, vultos, arrepios⁹); o vislumbre de um passado que já perdeu o brilho mas que não deixa, contudo, de fazer sentido. A partir de todas essas possibilidades evocadas pela sombra, que pode também simbolizar o recolhimento, creio que poderia já dizer que todos os romances antunianos são, no fundo, de sombras e de sobras, daquilo que desvanece.

Há, no entanto, um sentido fundamental que se estende a partir da sombra: o do espectro. Uma aparição que surge em decorrência da imaginação/memória é, a bem dizer, um fantasma, isto é, um movimento sem forma que continuamente se repete ou emerge a partir de uma visão. É o que Clément Rosset¹⁰ chama «ilusão», isto é, a construção de uma realidade particular. A este propósito, o termo *fantasma* é aqui entendido como a criação de um mundo interior que se opõe ao mundo exterior e, ao mesmo tempo, ocupa o espaço intervalar, de passagem entre

⁴ Maria Alzira Seixo (dir.), *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, Lisboa, INCM, 2008, vol. II, p.534 (verbetes «Sombra»).

⁵ Ver, por exemplo, «aquilo que escrevo pode ler-se no escuro» (OB 479).

⁶ Como a «nódoa de sangue» de Beatriz (SM 23).

⁷ A personagem Julieta mantida no sótão em *A ordem natural das coisas*, segredos de família trancados à chave em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a relação extraconjugal da senhora do *crochet* com o pimpolho em *Eu hei-de amar uma pedra*, a fenda no muro onde é guardado um diário escrito a quatro mãos durante a infância da protagonista de *Não é meia noite quem quer* são exemplos mais substanciais, porém não únicos, ao longo da obra.

⁸ A metáfora tauromáquica é explicitamente utilizada nos romances *Auto dos danados*, *Boa tarde às coisas aqui em baixo* e *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* Cf. Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, ed. cit., p.21.

⁹ Uma imagem constante é a do vento que passa pelas árvores, no quintal e no jardim, a fabricar ruídos.

¹⁰ Clément Rosset, *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, 2ª ed., apres. e trad. José Thomaz Brum, Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.

esses dois mundos. A fabricação e repetição de uma imagem desprovida de palpabilidade tem que ver com uma tentativa, muitas vezes inconsciente, de repor uma falta originária, que aparece, ou seja, é criada, faz-se presente e passa a habitar connosco os nossos espaços. Mas, como disse Gordon Avery, «[o] fantasma não é apenas uma pessoa morta ou perdida (...) A manifestação do fantasma é o assombramento, e o assombramento é uma maneira muito particular de conhecer o que aconteceu ou o que está a acontecer»¹¹.

Diante desta hipótese de análise, abre-se um quase infinito leque de interpretações da obra antuniana. Opto, porém, por um conjunto de romances que, creio, melhor atende à investigação da temática proposta para compor o *corpus* da tese: *Auto dos danados* (1985), *A ordem natural das coisas* (1992), *A morte de Carlos Gardel* (1994), *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), *Que farei quando tudo arde?* (2001), *Ontem não te vi em Babilónia* (2006), *O arquipélago da insónia* (2008), *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), *Sôbolos rios que vão* (2010), *Não é meia-noite quem quer* (2012) e *Caminho como uma casa em chamas* (2014)¹². Para ler os romances de António Lobo Antunes, não me abstenho de frequentemente recorrer aos contributos imprescindíveis de Maria Alzira Seixo e de Ana Paula Arnaut, para além de compilações de ensaios e artigos em torno do escritor e de sua obra.

Excepto por alguns escassos artigos, ensaios, entrevistas, capítulos de livros e de teses, não foi encontrado até o momento nenhum trabalho académico que se dedicasse exclusivamente à temática da minha investigação, cujo objectivo principal é o de procurar interpretar «a coreografia dos espectros» e «a caligrafia dos afectos» na ficção de António Lobo Antunes. As grafias a que me refiro dão conta das possíveis maneiras de compor e representar um mundo interior, seja ele uma *persona*, uma casa ou um livro. A composição e representação de mundos interiores pode ser designada *estância*, que, segundo Giorgio Agamben, significa

¹¹ Gordon Avery *apud* Paulo de Medeiros, «Casas assombradas», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003, p.135.

¹² Ao longo deste estudo, todas as citações dos romances de António Lobo Antunes serão feitas a partir da edição *ne varietur*, indicando-se, no corpo do texto, as iniciais correspondentes, de acordo com a tábua de siglas, seguidas do número de página. Poderão aparecer oportunamente em viés de comparação outros livros do autor.

«morada capaz e receptáculo», «ventre» ou «cômodo», lugar de estar. Além disso, há ainda que se ter em conta o seu significado literário: estância «como estrofe de uma canção, ou como oitava de uma composição poética»¹³. De acordo com esta explicação, vejo cada um dos romances antunianos – e, neles, cada uma de suas casas – como uma estância ou um universo particular. Lugar de passagem e/ou permanência, alguns romances, aqui vistos como *estâncias* e abrigos de fantasmas, erigem casas paradigmáticas nas quais se observa, de modo geral, a decadência de famílias tradicionais portuguesas.

É neste âmbito que também focarei o meu trabalho: no das relações no interior de casas, na própria noção de família e, para citar um título de Pierre Kaufmann, na «experiência emocional do espaço». A investigação pretende realizar uma incursão às casas antunianas a partir das metáforas do espaço nocturno. Entenda-se aqui a noite não só como tempo de preparação e suspensão, mas como um estado de obscurecimento afectivo e existencial, que gera sonhos e sombras. A noite apresenta, pois, esse duplo aspecto no qual estão circunscritos os espectros, imagens das coisas evanescentes e mutáveis, corpos que *fazem sombra*, isto é, que permanecem (de alguma forma presentes). A metáfora do espaço interior e esvaziado concretiza-se na imagem da casa, de casas que gradativamente se vão tornando desabitadas; é desta desagregação em simultâneo com o desmembramento familiar que decorrerá o primeiro capítulo: «A iluminação na casa da noite».

Os tópicos que aqui sobejam são os dos desafectos domésticos, o modo como os afectos progressivamente se desfiam ao ponto de espectrarem-se, porque cada casa, palco de relações familiares, se consolida como a possibilidade de um interior real. Preocupo-me, também, em perceber a composição destes interiores, não só as relações que nele se delineiam, mas a incidência de luzes e sombras, mobiliários, chaves de portas, armários e sótãos, isto é, preocupo-me em perceber o que se passa no interior de cada casa porque, como se sabe, «qualquer casa

¹³ Giorgio Agamben, *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, trad. Selvino José Assmann, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2007, p.11.

verdadeira é, para utilizarmos uma expressão de [José] Régio, “a velha casa”, e deve estar “cheia dos maus e bons cheiros/ das casas que têm história”»¹⁴.

Para além da delimitação do espaço familiar, importa-me ainda buscar as formas como o *fantasma* se corporifica, seja através de arquivos e relações familiares, seja através de retratos, ausências, aparições, obsessões, desaparecimento de pessoas reais, invenção de *personas* fictícias. Como já disse, pretendo explorar não só as casas antunianas, mas conjuntamente o que, nelas, o recheio oferece para ler. Alguns ambientes fantasmagóricos da atmosfera criada por António Lobo Antunes surgem por vezes como pontos que, por mais que não se consigam explicar, podem ser identificáveis, assim como ocorre com o estilo de alguns artistas. Lembro-me a este propósito de *Rabbits*¹⁵, série de David Lynch em que se revela a produção de monólogos num cómodo compartilhado por três coelhos humanóides e que fala, ao gosto lynchiano – absurdo –, da incomunicabilidade em relações familiares originárias.

Contudo, antes de decidir investigar os recheios das casas antunianas ou, já para usar o conceito explicitado por Agamben, os desdobramentos da «estância», havia pensado na possibilidade de estudar a forma híbrida da escrita de António Lobo Antunes, dos seus romances com função de poema. Depois comecei a perceber que este hibridismo, ou melhor, que esta contiguidade vai muito além de uma «prosa poética» ou de um «romance lírico». Não tenho a certeza se poderia classificar desta forma a sua escrita porque não se trata de mera manipulação poética da narrativa e, de todo modo, também não era isso o que pretendia. Aos poucos começou a delimitar-se uma temática, a dos fantasmas que habitam a *estância*, que é outro modo de dizer a estância fantasmagorizada, isto é, criada. Como disse o próprio Lobo Antunes em entrevista a Rodrigues da Silva, «na medida em que o objecto amado é sempre idealizado e nunca é um objectivo [sic] real, a gente, de facto, nunca se está a relacionar com pessoas reais, estamos sempre a relacionar-mos com pessoas ideias e com fantasmas. A gente vive, de facto, num mundo de fantasmas». E continua:

¹⁴ Eduardo Prado Coelho (orelha), in Jorge Fernandes da Silveira (org.), *Escrever a casa portuguesa*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1999.

¹⁵ *Rabbits*. Realização e Guião: David Lynch. EUA, 2002.

o amor é uma coisa que tem que tem que ver de tal forma com todo um mundo de fantasmas, com todo um mundo irreal, com todo um mundo inventado que nós carregamos connosco desde a infância, que até poderá haver, eventualmente, amor sem objecto. O amor não será assim, necessariamente, uma luta corpo a corpo, ou uma luta corporal, mas pode ter que ver realmente com outras coisas, uma idealização, um desejo de encontrar qualquer coisa de perdido, nosso¹⁶.

A partir daí, começo a depreender o segundo objectivo da minha investigação: como viver junto de fantasmas ou, como diz o escritor numa crónica, como viver junto de «tracejado[s] impreciso[s]»¹⁷. Talvez, a partir da leitura destes «tracejado[s]», e tomando pouco a pouco consciência da sua «imprecisão», pudesse construir um discurso que desse conta das minhas impressões sobre as incursões pelas casas antunianas. É isto que pretendo fazer no segundo capítulo que trata da ausência, ou melhor, que trata da presentificação do ausente, do sentido mesmo da fantasmagorização, do regresso de algo ou de alguém anteriormente perdido, que se materializa no limite entre o móvel e o imóvel, ou «entre o movimento e a fixidez»¹⁸. É, para isso, necessário levar em conta que o perdido está presente ou supra-presente pelo poder da ausência e é através, ou por causa, desta ausência que aquilo que resta do perdido, o espectro, é capaz de gerar sentido. As casas do passado são visitadas e por vezes reocupadas como quem tropeça em histórias que ainda andam por ali e que acabam por reconstituir, pela memória, os *bons velhos tempos*. E é revisitando-as que se faz sentira convivência com aqueles que se vão, com os que ficam e consigo mesmo, nos espaços que se vão tornando progressivamente esvaziados. Sobre como reocupar os espaços abandonados, como viver junto com os próprios fantasmas e «como se tornam presentes as coisas ausentes», conforme o título, discorre o segundo capítulo. Para esta coordenada, a proximidade com a fotografia (ou com os retratos) será inevitável, para além de algumas dicotomias limítrofes, como: rumor/silêncio, visível/invisível, ausência/presença.

¹⁶ Apud Rodrigues da Silva, «António Lobo Antunes sobre a *Memória de elefante*. Uma história de amor entre o desespero e a resignação», in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): confissões do trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, p.6.

¹⁷ «Fantasma de uma sombra», in *Segundo livro de crónicas*, ed. cit., p.181.

¹⁸ Maria Alzira Seixo, *Os romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p.128.

Para me embrenhar pelas casas antunianas e conviver com os espectros que lá vivem, foi preciso aprender a dialogar com os fantasmas: «hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con él*», escreveu, certa vez, Jacques Derrida¹⁹. Ou, como respondeu Louise Bourgeois quando entrevistada acerca de sua escultura *Célula*²⁰ (1990-93), a casa

[e]stá cercada porque pertence a um pequeno trecho do passado e para que esse passado seja erradicado. Para realmente passar pelo exorcismo, para me libertar do passado, tenho de reconstruí-lo, meditar sobre ele, fazer dele uma estátua e me livrar dele fazendo escultura. Depois disso consigo esquecê-lo. Paguei minha dívida para com o passado e sou libertada.

(...). Porque sou uma prisioneira de minhas lembranças. Tenho sido prisioneira de minhas lembranças e meu objetivo é me livrar delas²¹.

Também poderia entender um livro (ou toda a obra) como uma escultura, a materialização de um fantasma, uma corporificação em objecto. Mas a *escultura* que aqui pretendo analisar é, na verdade, a confluência do arruinamento do espaço familiar com a construção de uma «nova arte do romance». Talvez esta nova forma na obra antuniana seja a própria *estância* que o escritor chamou *poema* em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, porque «o poema (...) sela juntamente o sentido e a letra, como um ritmo espaçando o tempo»²². Talvez esta *estância* seja a construção de um novo espaço ficcional apropriado para uma ambiência espectral de relações e afectos.

Neste sentido, toda a obra de António Lobo Antunes pode ser vista como «um romance de espectros» (SM 130). Como já observou Ana Paula Arnaut, «no (re)conto dessas vidas, dessas histórias, não foi difícil encontrar os elementos que contribuem para confirmar a hipótese, já levantada pelo próprio autor, de que vem

¹⁹ Jacques Derrida, *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Editorial Trotta, 1995, p.12.

²⁰ Lembrei-me, não por acaso, da escultura de Louise Bourgeois, porque uma célula pode funcionar como metáfora para a *estância* de Agamben. A célula e a *estância* constituem, de modo análogo, uma estrutura do microcosmo envolvida por uma membrana que delimita os espaços interno e externo. Esta membrana, se for fluida, promove conexões, ao passo que, por vezes, pode funcionar como uma cela para o seu interior. Louise Bourgeois diz que a sua peça *Célula* simboliza «a casa onde moramos».

²¹ Louise Bourgeois, *Destruição do pai, reconstrução do pai*, São Paulo, Cosac Naify, 2000, p.257.

²² Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia?*, trad. Osvaldo Manuel Silvestre, Coimbra, Angelus Novus, 2003, p.9.

escrevendo um único livro»²³. Para além dessa via de leitura da obra, creio que há, no entanto, a possibilidade de a lermos, simultaneamente, na direcção oposta. Cada capítulo de livro é uma voz que se sustenta como uma ilha isolada que se comunica, ou não, com as demais de um arquipélago, cada voz com uma lógica interna própria, como se também pudesse ser uma narração (ou mesmo uma narrativa) in(ter)dependente, de tal modo que «a obra será um colar de poemas que não se fecha por não ter termo onde chegar». António Lobo Antunes, tal como Sá de Miranda, sobre quem Fernando Gil escreve estas palavras, «risca e risca», «emenda e emenda». Vejo a possibilidade de ler a obra antuniana em via de mão dupla, assim como Fernando Gil viu a poética mirandina. Por isso, pode dizer-se que toda a obra de António Lobo Antunes é vista como um «conjunto inacabado das suas próprias variantes, e cada poema [cada capítulo, cada romance] uma variante do enunciar nunca perfeito das inevidências do eu»²⁴.

A partir da hipótese da materialização de um fantasma, surge o terceiro tópico da minha investigação, que é o de procurar saber aquilo que é próprio do estatuto fantasmático, simultaneamente real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado, que concebe sequências de movimentos, descontínuas na maioria das vezes, e que descreve modos de convivência com o sinal de algo e, ao mesmo tempo, com a sua ausência. Tornar presente um objecto ausente não tem que ver somente com um efeito de ilusão ou de devaneio, mas com o próprio processo de criação, ou seja, de materializar uma irreabilidade. É no terceiro capítulo que se desdobra a análise do *topos* da «casa assombrada», isto é, quando a sombra se torna assombração, tendo em conta o desmembramento dos espaços interiores e das relações ali construídas. Quer dizer, se os dois primeiros capítulos propõem falar da casa, o terceiro – «Sombra alta e outras distâncias» – trata das relações que se configuram e se vão desconfigurando dentro dos espaços, sobrelevando neste ponto as relações originárias (pai e mãe ou, como escreveu Gilles Deleuze, «pai-

²³ Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, ed. cit., p.232.

²⁴ Fernando Gil, «As inevidências do eu», in Fernando Gil & Helder Macedo, *Viagens do olhar. Retrospecção, visão e profecia no Renascimento português*, Porto, Campo das Letras, 1998, p.245. Aliás, um dos títulos de António Lobo Antunes, *Que farei quando tudo arde?* (2001), é colhido, como se sabe, do poema mirandino «Desarrezoado amor».

mãe»²⁵ e filho/filha), no decorrer da interpretação de histórias de famílias e de amores (in)felizes.

Esta tese, no entanto, não é apenas sobre espectros. A imagética da noite é mais que mera recorrência nos livros de António Lobo Antunes. A duração deste tempo parece propositadamente prolongada – «e não será manhã nunca» (AI 263) – de modo que a meia-noite neste sentido é a hora de preparação para o meio-dia, hora que nunca chega, hora *sem sombra*. A «História artificial da (re)construção familiar», título do quarto capítulo, tem que ver com o redimensionamento do tempo como variação de um mesmo tema, que é, afinal, o da «noite escura». A partir daí, proponho uma incursão definitiva no tempo como espaço de reconstrução a partir de imagens como a linha, a espiral, a árvore genealógica, o rio.

Por fim, no quinto capítulo – «António Lobo Antunes, *ghost character*» –, procedo à ampliação do espaço interior: é a própria obra. A «nova arte do romance», a escrita de um «poeta falhado», as *verdades* com as quais esbarramos na ficção, o «autor-personagem» são os tópicos desta secção. Nela estão patentes as vísceras da escrita, a mundividência antuniana, a estrutura dos romances e as fronteiras que delimitam a «intrusão» do autor na própria obra. Por outras palavras, este capítulo trata daquilo que é próprio do fantasma – a natureza da ficção – e pretende mostrar, ao fim e ao cabo, que o protagonista desta «fantasmagorização» não é senão o próprio *autor*.

Estão ainda compreendidos outros *leitmotive*, importantes para a minha investigação, que se desdobram de modo considerável nos livros elencados. Um deles é a zoomorfização, ao convocar uma distorção ténue entre o que é (o que se considera) animal e humano, criando aqui uma intersecção, por vezes entre a violência e a compaixão, outras vezes entre pólos dicotómicos (quase) indefiníveis. A infância, o relógio, o silêncio, a insónia, os retratos, os espelhos e a

²⁵ Cf. Gilles Deleuze, «A literatura e a vida», in *Crítica e clínica*, São Paulo, Editora 34, 1997, p.12: «Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa: em ambos os casos é o eterno papai-mamãe, estrutura edipiana que se projeta no real ou se introjeta no imaginário. É um pai que se vai buscar no final da viagem, como no seio do sonho, numa concepção infantil de literatura, escreve-se para pai-mãe».

transubstanciação do fim são motivos elementares que conduzem a um espaço-tempo pontuado por vivências de afectos suspensos. A partir destas vivências surge, com frequência, o *salto* (para dentro de si mesmo, para longe, para o passado ou para a morte) como desejo de evasão e/ou possibilidade de fuga de relações delimitadas pela clausura – circunstância que enreda a maioria dos vínculos pessoais de toda a obra.

Ao investigar dois vectores de sentidos fundamentais que perpassam uma parte considerável da ficção antuniana, a incomunicabilidade nas relações familiares e a fantasmagorização da casa, pretendo compreender, no fundo, como a escrita de António Lobo Antunes representa as emoções humanas, gestos afectivos e manifestações de desafecto, uma investigação em torno do limite próprio do que é humano, feito *a fortiori* de figurações indeléveis.

conheço a noite sob todas as suas formas e disso vos entregarei
um relatório quando chegar o momento, esperem

Não é meia noite quem quer, p.418.

1. Com os olhos fechados, olho para dentro

Quando alguém diz que só escreve sobre aquilo de que gosta nem sempre quer dizer que só escreve sobre coisas que expressam o seu gosto pessoal. Muitas vezes, são justamente o desgosto e o incómodo que se transformam na vontade de escrever. Tudo começa, portanto, por esta vontade que não é senão a maneira como os (des)afectos impõem a presença de situações, memórias, fantasias, aquilo que compõe a *experiência interior*.

Leio num livro de George Bataille, cujo título *L'expérience intérieure*²⁶ me chama especial atenção, a epígrafe: «La nuit est aussi un soleil». Escolhi citar a epígrafe de Bataille, emprestada de Zarathoustra, para falar sobre a noite, o que significa também falar sobre um estado atemporal, momento propício à imersão, como no começo de um eclipse. Falar sobre a noite consiste, no fundo, no desejo de reflectir sobre a escuridão que se funda no interior de nós e lá permanece enclausurada como num estado de suspensão, como num instante gestatório, de preparação para um rito iniciático, que, frequentemente, parece reverberar o lado obscuro das coisas. Não gostaria, contudo, de abordá-la segundo uma dualidade com tons neobarrocos – a «noite escura» em oposição ao «dia claro» –, mas de pensar o tempo de acordo com uma concepção cíclica. Acredito que a própria concepção cíclica do tempo pode ser compreendida a partir de uma imagem, a das bonecas russas, por exemplo, em que um período de tempo gera o seguinte. A noite

²⁶ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, 5e éd., Vienne, Librairie Gallimard, 1943.

é, simbolicamente, o tempo iniciático. Por isso, se traduzirmos a epígrafe de Bataille, a noite também é um sol, um *fiat lux*.

Segundo este entendimento, a meia-noite configuraria simultaneamente o limiar do tempo e o começo da jornada, tornando implícita a noção de renascimento, de uma aurora que, contudo, nunca chega. Por outras palavras, o tempo é concebido como camadas de planos temporais em que o presente, dada a sensação de uma duração ampliada, abarca e entrelaça reminiscências e devires. E este instante alongado, geralmente obscuro, irrompe no desejo de buscar momentos de luz quando, já se sabe, «não será manhã nunca» (AI 263). Mas o tópico nocturno que aqui se desdobra é outro, muito próximo da «noche oscura del alma» de San Juan de la Cruz e da «gentle night» de Dylan Thomas²⁷. No fundo, a noite poderia ser um lugar de insulamento, momento romanticamente associado a uma fantasmagoria, nostalgia da infância, morada de reflexões e revelações. Lembremo-nos de Novalis: «sem tempo e sem espaço é o império da Noite»²⁸. Contudo, mesmo o sol e a noite são impalpáveis e só um sentido é capaz de os tornar perceptíveis: «tal como os fantasmas, só têm existência visual. Eles só estão, aliás, no limiar da visão profana, não são geralmente vistos»²⁹. Talvez por isso «[e]scusam de insistir que só à meia-noite se vê» (SM 242).

De acordo com António Pinto Ribeiro³⁰, «[o]s desenhadores de luz retiram das trevas os acontecimentos para os iluminarem». Deste interstício surge a linha como limiar para definir ou tornar visíveis as coisas, ainda que de modo permeável. Poderia dizer que a linha sugere tão-somente a materialização de uma visibilidade, a «modulação de uma espacialidade prévia»³¹. Nesta «modulação» há um mundo contíguo entre iluminação e sombra, em que as coisas adquirem forma pela

²⁷ «A noite escura da alma» é um tema largamente glosado na obra antuniana. A notação mais relevante pode ser verificada logo no primeiro livro: «na noite mais escura da alma são sempre três horas da manhã» (ME 152). Quanto a Dylan Thomas, como se sabe, o título do poema «Do not go gentle into that good night» é alterado na constituição do mote de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Para além de o título do romance ter sido colhido do poema, ambos partem de uma temática em comum: a morte do pai.

²⁸ Novalis, *Os hinos à noite*, 2ª ed., pref. e trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p.22: «zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft».

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, 7ª ed., pref. Claude Lefort, Lisboa, Vega, 2009, p.27-28.

³⁰ «A arte das trevas», in *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa, Vega, 1994, p.103.

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, ed. cit., p.61.

projecção da luz. Assim como o direccionamento da iluminação delimita os contornos das coisas, o mobiliário e sua disposição parecem ser índices essenciais para a apresentação ou a representação de perspectivas que cada monólogo elabora. Cada voz que se ouve designa a vez de cada personagem expor o seu ponto de vista, como uma espécie de *spot* de luz, como «as luzes» que «acentuam o escuro» (AI 13) de um reino intermediário.

É esta coreografia de sombras e vozes que compõe a ambiência nocturna de boa parte da obra de António Lobo Antunes, que desencadeia um mergulho para dentro das coisas e das personagens. Nela, a noite é escrita como um tempo total, espécie de túnel que se atravessa. Atravessar a noite, neste sentido, propicia a evocação de recordações, mas significa sobretudo atravessar a noite interior, o lado obscuro, íntimo, como se pode ver, por exemplo, em *Ontem não te vi em Babilónia*, que começa à «meia-noite», num tempo de insónia em que Ana Emília se recorda da filha que «morreu há uma data de anos» (OB 14). E este é só o começo de uma *longa jornada dentro da noite* para esta personagem que procura, de alguma forma, dar um sentido à sua irremediável perda: «Escrevo o fim deste livro em nome da minha filha que não pode escrever» (OB 459).

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, são os questionamentos da noite interior de Maria Clara que a fazem emergir, revirar e inventar os segredos de sua família. O livro, que saberemos ser um diário, é o registo de sua constituição pessoal, forma de (auto)conhecimento, rito de passagem e, neste sentido, pode ser entendido como um romance de formação: o diário de Maria Clara é o seu *Bildungsroman*³². Nele se faz a narração do enigma com o qual se depara, que é o de tentar conhecer-se a si mesma, a sua família e a sua casa, desde a infância até à

³² De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva, o romance de formação «narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói. Este é um adolescente ou jovem adulto que, confrontando-se com o seu meio, vai aprendendo a conhecer-se a si mesmo e aos outros, vai gradualmente penetrando nos segredos e problemas da existência, haurindo nas suas experiências vitais a conformação do seu espírito e do seu carácter. O *Wilhelm Meister* de Goethe, matriz e paradigma do *Bildungsroman*, Lucien Leuwen de Stendhal, *A montanha mágica* de Thomas Mann, etc., são exemplos de romances de formação. Ora, nesta forma de romance, encontramos o “open end”, e a progressão dramática da intriga é substituída pela acumulação de episódios mais ou menos desligados, tendo o romancista como propósito, ao construir assim a sua obra, traduzir o próprio ritmo da temporalidade em que se processa a formação do herói». Cf. *A estrutura do romance*, 3ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1974, p.68-69.

idade adulta, e é neste espaço confinado e secreto, o diário, que ela regista os seus pensamentos, curiosidades, sensações e suposições. Para isso, passa a frequentar às escondidas o sótão da casa, onde o pai costuma(va) passar horas a fio nos fins de semana. Este sótão da casa onde mora com os pais e a irmã abriga, por assim dizer, uma casa desmontada, objectos que pertencem ao pai e passaram a ser lá guardados depois que se casou: «postais», «medalhões, *bibelots* de pobre sobre caixotes de vinho, um lixo humilde que a minha mãe não consentia em casa» (NE 34). Estes objectos vão passando a funcionar para Maria Clara como um acesso à arqueologia do passado, espécie de tesouro familiar.

Nem todos os tesouros, no entanto, são bons, nem todos guardam fortunas e nem sempre se encontra o que se busca. E na tentativa de descobrir o seu passado (e o do pai, sobretudo) acaba-se por vezes por destruir boa parte dele. Por isso o que aparece são versões de Maria Clara, a sua forma de reconstituir um *puzzle*, uma meada com fios dispersos, com o íntimo objectivo de compreender o passado familiar de seu pai e, por conseguinte, o dela própria. E o modo de resgatar o fio à meada é um cruzamento de luzes e sombras, uma exposição de lacunas (tomando para si o risco de preenchê-las), repetições de eventos dos quais se ouviu falar, invenção de factos que teriam ocorrido num passado remanescente, tudo isso na tentativa de dar sentido às coisas, como se disso dependesse o sentido de sua própria vida: «sossegue que não hei-de aborrecê-lo pai, mais ninguém vem ao sótão senão eu, se ao menos me ajudasse a conhecer quem sou» (NE 50). A incongruência de Maria Clara é a de buscar conhecer-se também através do conhecimento que poderia vir a ter sobre o seu pai. E para procurar vestígios dele, quem ao fim e ao cabo não conhecerá nunca, Maria Clara vasculha um sótão como quem vasculha um cofre – «vasculha[] a família que nunca existiu nos armários, nas arcas» (NE 36) –, isto é, à caça de um tesouro, ou de uma *verdade*, como se pensasse: «Diz-me o que escondes e dir-te-ei quem és». À volta de segredos, o trabalho de Maria Clara é o de inventariar objectos, inventariar relações, inventariar inventários da vida de seu pai a tal ponto que será preciso imaginar o que se esconde para chegar ao ser que esconde.

O sótão, este nicho doméstico, torna-se, pois, no refúgio de Luís Filipe e, conseqüentemente, no seu esconderijo, lugar de dissimulação de segredos, que funciona para Maria Clara, sua filha mais velha, como um convite à descoberta do tesouro, um desfolhar do passado familiar recheado do barulho calado das memórias. O cofre pode, no entanto, ser alimentado por falsos segredos, assim como a própria narrativa pode ser uma mescla de relatos factuais e ficcionais. A própria Maria Clara, por vezes, confessa que a sua narrativa não passa de imaginação³³. É neste espaço, o esconderijo, que pai e filha finalmente passam a partilhar alguma coisa, nem que seja a sombra de um legado desconhecido. Por isso, penso no próprio livro como um espaço recôndito que guarda segredos e desperta o desejo de imersão. Nele encontro uma espécie de comunicação velada que se constrói entre pai e filha, a partir exclusivamente da criação de Maria Clara, ao mesmo tempo em que ela conquista uma maneira de depositar os seus pensamentos e dissimular as suas suposições. Leio, portanto, o cofre de Maria Clara. E por trás dele, ou dentro dele, um dos cofres de António Lobo Antunes. Os escritores oferecem os seus cofres para serem lidos. Não é por acaso que o próprio autor considera *Não entres tão depressa nessa noite escura* um dos seus livros mais autobiográficos. Porque se trata, de facto, da exposição de *experiências interiores*, ou, poderia mesmo dizer, da construção de camadas de interiores.

Maria Clara põe-se diante do enigma de atribuir significados às coisas ausentes e, através de um artifício, tenta torná-las presentes. Como disse, certa vez, Virginia Woolf³⁴, «é muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade». Este artifício consiste em tornar presente um objecto ausente puramente por meio de uma ilusão, o «que nos permite ver na ausência de um objecto verdadeiro a

³³ A título de exemplos, cf. «a Maria Clara na cadeira de baloiço do sótão a fabricar-me um passado, julga que me conhece, que destina o que penso» (NE 110); «a Maria Clara a procurar-me nos baús e nos caixotes separando jornais, a tropeçar na fotografia do porta-moedas rasgado, a decifrar-me na imprecisão do tempo» (NE 111); «de tempos a tempos lhe apetece criar enredos, fantasiar, mentir» (NE 127); Maria Clara conversa com Leopoldina, «uma amiga inexistente que à força de inexistente principiava a existir» (NE 142); «talvez tenha inventado, não sei se reparou mas invento tanta coisa quando falo consigo» (NE 263); «o que lhe disse no último dia foi uma brincadeira, um descuido, bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro, a minha mãe não é assim, a minha irmã não é assim ou são e não são ao mesmo tempo e depois de me ir embora separe a verdade da mentira» (NE 267).

³⁴ *O estatuto intelectual da mulher; seguido de profissões para mulheres*, trad. Manuela Felício, Lisboa, Padrões Culturais, 2008, p.13.

forma como o vemos na vida e, nomeadamente, nos dá a ver espaço, aí onde espaço não existe»³⁵. O que Maurice Merleau-Ponty quer dizer é que é a visão que, de uma forma ou de outra, real ou fantasiosa, nos dá a ver as coisas, quer estejam próximas ou irremediavelmente distantes. No fundo, *ver* as coisas, reais ou imaginadas, é atributo do mesmo sentido: «ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou da presença de si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro à fissão do Ser, no final da qual, somente, me fecho sobre mim»³⁶. A visão é, portanto, o sentido por excelência. Bem disse James Joyce: «Fecha os olhos e vê»³⁷. Esta «fissão» a que se refere Merleau-Ponty também ocorre, por exemplo, com «o meu irmão surdo imerso no interior de si mesmo» (MN 107) ou no episódio em que a mãe da narradora de *Não é meia noite quem quer* grita consigo mesma, como se remoesses frustrações em voz alta:

Quando a minha mãe voltava das compras escutávamos as garrafas tinirem umas nas outras à medida que arrumava as coisas na despensa, a voz dela para o meu pai

- Alegra-te que já podes beber até caíres para o lado
- e o meu pai sem responder, a minha mãe para o meu irmão surdo no gesto de quem enxota galinhas
- Sai daqui tu (MN 363).

Este momento de suspensão para quem se volta sobre si mesma (e que tantas vezes sugere um movimento em *slow motion* para quem assiste) provoca a sensação de que o tempo passa mais devagar ou mesmo, por um breve instante, se suspende:

lembro-me de pensar

- Contra quem grita ela?

porque não era contra o meu pai nem contra o meu irmão surdo que gritava, era contra si mesma, por exemplo estava muito bem a tratar da casa e de repente imobilizava-se, de fada na mão, a olhar para dentro, se algum de nós falasse parecia vir de longe, subindo a custo no interior de si

- Como?

havia alturas em que tinha quase a certeza de que não gostava de nós, solitária no meio dos estranhos que éramos, não seus filhos, estranhos, o que faria se não existíssemos (MN 363).

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, ed. cit., p.38.

³⁶ Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, ed. cit., p.64-65.

³⁷ James Joyce, *Ulisses*, trad. António Houaiss, 10ª ed., Lisboa, Difel, 2010, p.32. Cf. «Shut your eyes and see» in James Joyce, *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin Books, 1980, p.42.

Este momento repentino de imobilidade está em consonância com o que diz Georges Didi-Huberman³⁸: «devemos fechar os olhos para ver quando o acto de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, que nos diz respeito e, em certo sentido, que nos constitui», como se fosse necessário fechar os olhos para começar a verdadeiramente *ver*. Mas esta cena de *Não é meia noite quem quer* sugere um momento involuntário de pausa mediante a «cruz» que carrega. É assim que a mãe da narradora se refere à família: «a minha cruz (...), um surdo, uma inútil, outro que se mata, outro louco, não mencionando o marido com os fumos do álcool» (MN 15). Ao buscar um refúgio, a narradora volta-se sobre si mesma. Voltar-se sobre si mesma, olhar para dentro e revisitar lugares escondidos são atitudes de um mesmo princípio. Desde que a palavra «dentro» aparece numa expressão quer no fundo dizer da necessidade do seu extremo complementar, o «fora». Se uma casa de férias da infância está gravada na cabeça, por exemplo, quer dizer que lá, *dentro* da memória de alguém, esta casa mantém-se viva. E com ela todo o passado. Neste sentido, olhar para dentro é como pôr-se diante de um labirinto interior em que se imiscuem formas contíguas, o claro e o obscuro. Mergulhar na escuridão interior pressupõe um olhar retrospecto. Consiste este olhar numa *re-visão* do passado e na emersão de emoções, como uma espécie de chamamento após um período de hibernação. Olhar para dentro torna-se num pré-requisito para pôr para fora e fazer com que fique aos poucos «tudo tão claro» como «nos sonhos» (NE 33):

pela primeira vez a minha existência clara (...)
 – Vejo tudo
 sem necessitar de bengala (MN 141).

Assim como voltar à casa da infância, escrever uma espécie de diário pode também ser um exercício para exorcizar espectros. Com espectros quero dizer «percepções sem objecto»³⁹, imagens que persistem em assombrar para além do visível. Volto, portanto, à epígrafe de Bataille, «La nuit est aussi un soleil», porque

³⁸ *O que nós vemos, o que nos olha*, trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo, Porto, Dafne Editora, 2011, p.11.

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, ed. cit., p.33.

o título *Não é meia noite quem quer*, colhido de um poema de René Char⁴⁰, quer dizer explicitamente que a zero hora, ou *hora sem sombra*, designa um limite e conhecer esse limite não é para *quem quer* mas para quem tem «a coragem de não ter coragem» (MN 125). Para isso, a narradora penetra mnemonicamente no seu universo familiar como numa descida à sua noite interior, ao regressar à casa de férias da infância durante um fim de semana; casa já vazia, plena entretanto de recordações e fantasmas. É este regresso que possibilita uma *re-visão* do passado através da *re-visitação* desta casa, onde a narradora pretende reencontrar a família de quando era criança, imaginariamente evocada num misto de ilusão e memória. Este fim de semana (sexta feira, sábado e domingo – 26, 27 e 28 de Agosto de 2011) na casa do Alto da Vigia configura, no fundo, um grande ajuste de contas com os seus fantasmas familiares. Ao retornar a esta casa, a narradora expressa o desejo de um reencontro que acaba por ser, na verdade, uma longa despedida da casa e dos que por lá passaram: «vim despedir-me da casa ou do meu irmão mais velho e, através dele, de mim mesma» (MN 83)⁴¹.

Enquanto a narradora revisita a casa de férias da infância, o romance *re-visita* outros espaços da obra antuniana. A construção da personagem não nomeada lembra, de certo modo, Rui S. e o livro de 2012 replica, de maneira mais intrínseca, alguns *leitmotive* de *Explicação dos pássaros*, como o desafecto na relação conjugal, os segredos de família, o regresso a casa como processo de reflexão e o salto efectivo e/ou simbólico como saída de situações asfixiantes⁴².

O relato central de *Não é meia noite quem quer* gira em torno de uma mulher de cinquenta e dois anos, professora, casada, numa relação já sem perspectivas, que mantém um relacionamento também aborrecido com uma colega da escola onde dá aulas, teve cancro da mama e foi-lhe tirado um seio, engravidou certa vez e perdeu o filho (ainda feto) e, depois disso, não teve a possibilidade de engravidar novamente. O seu núcleo familiar original é composto pelo pai, pela mãe e pelos

⁴⁰ René Char, «Entraperçue», in *Œuvres complètes/Chants de la Balandrane* [1977], Paris, Gallimard, 1983.

⁴¹ Ver também MN 92.

⁴² Foi o próprio escritor quem sugeriu uma aproximação temática com *Explicação dos pássaros* ao apresentar o seu então recém-lançado *Não é meia noite quem quer*, na 5ª edição do Escritaria em Penafiel, em outubro de 2012.

três irmãos, isto é, «um surdo (...), outro que se mata, outro louco» (MN 15). Durante a infância, passava férias numa casa da praia com os pais e os irmãos e brincava com a Tininha, menina rica da casa ao lado, escrevendo um diário e escondendo-o na fenda do muro que separava as casas de ambas.

Para reencontrar a família, a narradora planeia, tal qual fizera o irmão mais velho anos antes, saltar do Alto da Vigia, no domingo, 28 de agosto de 2011, às sete horas da tarde. O *salto* (para dentro de si mesma, para longe, para o passado ou para a morte), como possibilidade de fuga, expressa uma ânsia de sair, ou sumir, talvez na sequência de outros sumiços, como perdas organizadas numa espécie de sinédoque do desaparecimento: o Ernesto (um hipopótamo de pelúcia) já sem um olho, ela mesma sem uma das mamas e sem um irmão, isto é, ela e a família cada qual sem um membro, a casa de férias a ser vendida, como se uns fossem gradativamente desaparecendo para os outros, até que é a casa (e tudo o que ela contém) que desaparece e, junto com ela, a própria narradora:

daqui a pouco ninguém se lembra de mim, a certeza de ser esquecida assustava-me porque, ao não ser, não fui nunca e, se não fui nunca, quem existiu no meu lugar, quem existe até hoje no meu lugar, come a minha comida, dorme na minha cama, usa o meu nome e desaparecerá ao mesmo tempo que eu (...), não apenas a minha casa, tudo a desaparecer neste sítio (MN 209).

A casa do Alto da Vigia é, neste sentido, um abismo, assombrada e assombrosa, prestes a transformar-se, também ela, numa fantasmagoria:

antepassados improváveis que nem existem no álbum se deitaram um dia, não só tantos bichos no mundo, gerações de estranhos desaguando em mim que não desaguarei em ninguém, terminou a viagem, meus amigos, perdi o meu filho, secámos, daqui em diante uma casa na praia que transformarão noutra casa e casa alguma portanto conforme prédio algum no lugar do nosso ainda que fantasmas transviados ali (...)

outras paredes, outro soalho, o cortejo desiludido dos mortos que partem e, ao partirem, não foram (MN 121).

Para além da negatividade expressa nesses dois títulos – *Não entres tão depressa nessa noite escura* e *Não é meia noite quem quer* –, há também uma espécie de negação por parte das protagonistas. Algumas passagens do diário de Maria Clara descrevem uma negação da morte do pai, visto que esta perda configura uma obsessão, ao narrar, ao contrário do que em verdade teria ocorrido, a sua cura e a

volta a casa: «o médico garantia à minha mãe que o seu marido está óptimo, muitos parabéns, dentro de uma semana no máximo já o tem em casa novinho em folha (...), a cama já não era um caixão, eram almofadas e lençóis à espera» (NE 30). Podem ser até mais contundentes estes excertos do romance em que Maria Clara também «imagina assim» (NE 31):

se eu fosse fada dava um toque de varinha e pronto, o meu pai não ocupava aquele quarto [de hospital], arredava a cortina que tapava as escadas do sótão e instalava-se na cadeira de baloiço no meio do pó, dos armários e das arcas, às vezes uma hora, às vezes duas, às vezes a tarde inteira (NE 19).

Esta tarde levaram o meu pai para o quarto. Ao chegarmos aos Cuidados Inten ivos nenhum doente na sala (...), acabaram-se as maleitas, acabou-se a morte

– Não lhe prometi que o seu marido se curava? (NE 243).

«De forma que a partir de domingo tudo voltará a ser como era, a clínica, a doença e a morte não existiram nunca» (NE 255). No caso de Maria Clara, tratar-se-ia de uma negação ou «percepção *inútil*», o que, para Clément Rosset⁴³,

constitui, ao que parece, uma das características mais marcantes da *ilusão*. Estaríamos provavelmente enganados em considerar esta como resultando principalmente de uma deficiência no olhar. Às vezes se diz que o iludido não vê: ele está cego, cegado. É inútil a realidade se oferecer à sua percepção: ele não consegue percebê-la, ou a percebe deformada, tão completamente atento que está apenas aos fantasmas de sua imaginação e de seu desejo.

À maneira de Maria Clara, o autista, em *O arquipélago da insónia*, também nega a morte do pai:

no caso de não estar doente
– Não tem nada senhor
e como estava doente
– Operamo-lo quinta-feira amigo
(...) a minha mãe ajudou-o a levantar-se no momento em que um dos prolongamentos da quase dor dor de facto, quer dizer uma impressão que aumentou e se desvaneceu, o meu pai
– Curei-me
e dor alguma, que sorte, enganaram-se (AI 168).

⁴³ *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, apres. e trad. José Thomaz Brum, 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 2008, p.16.

No mesmo sentido, o relato da narradora de *Não é meia noite quem quer* parece negar o desmembramento da sua família ao ponto de querer estranhamente recompô-la:

às vezes uma espécie de nostalgia tinge-me de roxo por dentro, você e o pai foram felizes, mãe, fomos felizes e proíbo-os de me contrariarem, não me sinto triste, palavra (...)
a minha família não somente no rectângulo mais claro da ausência do quadro na parede da sala, viva na praia também (...)
de modo que depois de domingo permaneço na casa convosco (MN 116-117).

Ao tentar afastar uma realidade que se vai tornando insuportável, estas três personagens suplantam uma realidade interior – produto de uma fantasia, esta espécie de reacção diante de uma perda que configura uma deformação do real. Ainda de acordo com Clément Rosset⁴⁴, «[n]a ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada, mas apenas deslocada, colocada em outro lugar». Em *O arquipélago da insónia*, o próprio autista é deslocado para um hospital psiquiátrico, na segunda parte de um livro que descreve uma série de *enganos* que acabam, também, por deslocar o leitor da certeza sobre aquilo que lê. Em *Não é meia noite quem quer*, esse deslocamento expressa-se através do desejo de um reencontro com a família. Por isso, o suicídio na cena final, anunciado ao longo do livro, surge talvez não como encontro marcado com a morte, mas como uma forma de resgate para encontrar-se a si mesma e reencontrar-se com os pais e os irmãos; ou sugere ainda um recurso no caso de amor impossível.

Com amor impossível quero dizer todas as relações desmembradas ou desconectadas das quais se busca escapar, na esperança de recompor uma constelação desejada. Há uma série de justificações que acaba por centralizar o desejo desta reunião com os pais e os irmãos, confluindo na queda do Alto da Vigia: a nostalgia familiar, remédio para o desespero diante do cancro, a certeza de um casamento infeliz, a relação enfadada com a colega de trabalho e a perda do filho: «se o meu filho vivo catorze anos agora» (MN 101); «se o meu filho cá estivesse vinte e sete anos» (MN 122). Não me parece uma conduta absurda, apesar de causar

⁴⁴ *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, ed. cit., p.17.

alguma estranheza, o facto de a narradora desejar o mesmo destino que o irmão mais velho. Na tentativa de traçar estratégias de fuga, esta mulher pode suscitar tanto o desprezo quanto a admiração, já que a sua atitude corresponde simplesmente ao ímpeto de *sair*. O suicídio, como um misto de desespero e redenção, surge, portanto, como única solução possível e «por muito que busques não encontras solução melhor» (MN 193).

Mas, infelizmente (ou felizmente), nem sempre se encontra o que se busca. *Não é meia noite quem quer* compreende duplos, ou mesmo triplos, de escrita. Diria que, neste caso, os espaços de escrita poderiam funcionar como bonecas russas: há «o caderno onde escrevíamos o nosso diário a meias» (MN 80), diário que, como já disse, a narradora, em criança, escrevia com Tininha e escondia na fenda do muro; há um outro «diário secreto para além do diário no muro e, no diário secreto, ficamos amigas para sempre» (MN 426); e há o romance, *estância* definitiva de abrigo dos dois diários que, ao fim e ao cabo, acabamos por não conhecer. O caderno, o diário e o livro (bem entendido: o diário a quatro mãos, o diário da narradora e o romance de António Lobo Antunes) configuram um lugar de partilha. O espaço intervalar, que guarda segredos, tem aqui, por conseguinte, uma imagem fundamental, que é a da fenda no muro. O muro, no entanto, é já uma imagem limítrofe. A fenda, neste caso, pode ser entendida como um espaço de abrigo dentro de uma coisa que separa. Por isso também o romance pode ser lido sob o signo do segredo, objecto guardador que, tal como o cofre, desperta o desejo de imersão. Os escritores oferecem seus cofres para serem lidos. Não é a esmo que *Não é meia noite quem quer* é, para o seu autor, uma espécie de «autorretrato interior»⁴⁵.

A partir dos versos de René Char⁴⁶ – «Numa senda estreita,/ escrevo o meu segredo» – posso ver o próprio livro como um refúgio, como se o romance fosse um segredo guardado «numa senda estreita» que, simultaneamente, se torna esse espaço de conservação, ou um prolongamento do gosto naturalmente infantil por

⁴⁵ Cf. «António Lobo Antunes em Penafiel». Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=8ileirctNI8>. Consultado em 27/12/2012.

⁴⁶ «Entraperçue», in *Œuvres complètes/Chants de la Balandrane*, ed. cit.: «Semeio com as mãos,/Planto com os meus rins;/Silenciosa é a chuva fina./Numa senda estreita,/Escrevo o meu segredo./Não é meia noite quem quer./O eco é meu vizinho,/A bruma, a minha acompanhante.»

esconderijos. A necessidade do segredo surge da construção da identidade ao identificar-se com objectos de desejos para neles se refugiar como num exílio interior. O diário que escreve «a meias» com Tininha é uma espécie de comunicação interdita numa rede de cumplicidades e tem uma função ambígua: ele é um brinquedo de criança que inventa outra realidade e, ao mesmo tempo, um espaço de preservação daquilo que é mais interior, por isso mantido em segredo.

De modo análogo, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o diário de Maria Clara é construído a partir de curiosidades e observações, aos tacteios, para compreender os outros e a si mesma. Mas este diário apresenta uma característica particular, que é a de idealizar um leitor, na medida em que Maria Clara, com a sua «varinha de condão» (NE 30), «invent[a] o tempo inteiro» (NE 267), funcionando a escrita não só como registo de observações e tentativa de reconstituição do passado, mas como um brinquedo de criança que *imagina* a realidade. À medida que os segredos de família tornam-se mistérios para aqueles que os herdam, resta preencher lacunas, inventar falsos relatos, construir hipóteses, expressar fantasias. De facto, esventrar segredos é uma fronteira que oscila entre o dito e o interdito. Os livros, sejam os diários, sejam os romances de António Lobo Antunes, são também espaços onde se guardam coisas ocultadas. Seria assim o leitor o confidente de um lugar privilegiado: «se tivesse ocasião escrevia no diário secreto, na esperança que lesse um dia» (MN 427).

A escrita diarística revela, pois, uma dinâmica de secretismo e de brincadeiras entre amigas de infância. A relação de amor entre Tininha e a narradora envolve, como já mencionei, uma imagem-limite, interstício que oculta um objecto, na medida em que a fenda é um abismo em miniatura. Mas não deixa também de ser um jogo de pequenas mentiras que escondem/guardam verdades – «comigo sem entender onde a noite começa, julgava conhecê-la e não conheço nem meia (...), menti» (MN 444)⁴⁷. Por isso, a meia-noite, momento em que o dia começa, é, para além da fenda e do próprio livro-objecto, mais uma imagética do limite. Neste sentido, toda a palavra, cada palavra, se torna no lugar irrefutável de dissimulação de segredos.

⁴⁷ Ver *supra* epígrafe do capítulo I, p.21.

Tal como os espaços de escrita já mencionados, a fenda simboliza o compartimento que abriga o caderno que, por metonímia, abriga segredos de crianças e funciona como uma espécie de bonecas russas. As bonecas russas, como se sabe, são bonecas ocas de tamanho decrescente colocadas umas dentro das outras. Cada peça que sai do interior de uma boneca também guarda no seu interior outra boneca até que a menor não abre. Quem sabe a narradora representa a boneca mais pequena: «não tive filhos, eu, quer dizer tive um e perdeu-se» (MN 14). A metáfora das bonecas russas pode ainda ser associada à relação entre mãe e filha, não ligadas por um cordão: «somos duas, a minha família desapareceu e as pessoas que conheço desapareceram também» (MN 377). Do mesmo modo, a raiz do próprio nome *matryoshka* tem qualquer coisa a ver com a maternidade, o que remete para a cena final do romance:

a minha mãe a separar-me de si e a estender-me na direcção do mar, consoante me estendia, a fim de deitar-me, na direcção da cama, os lençóis e a almofada a aproximarem-se e eu tão satisfeita, tão cansada, tão cheia de sono que, no momento em que me largou, não sei qual de nós duas caiu (MN 454).

Esta cena, para além de sugerir uma simbiose, ainda que restritiva, com a mãe, também cria uma espécie de *mise en abyme*. Imagem análoga à das *matryoshkas*, a «construção em abismo»⁴⁸ materializa-se em outra imagem abissal: a narradora *cai* do alto da falésia e é nesta queda derradeira que se vive o sonho de reencontrar o fantasma da mãe que, embora ainda viva, é também um fantasma na medida em que está ausente, tão ausente quanto os demais membros da família.

⁴⁸ A expressão «mise en abyme», que apareceu pela primeira vez no *Diário* de André Gide em 1893, designa o procedimento de colocar uma narrativa dentro da outra bem como a relação de similitude que mantém qualquer elemento com a obra que o inclui. Este princípio pode ser metaforicamente descrito como um efeito especular ou uma espécie de autocitação. Uma vez apoiado pelo *nouveau roman*, a auto-referencialidade passou a ser largamente usada como uma das ferramentas básicas da metaficção – escrita literária que internaliza elementos de sua própria escrita cujo resultado é a produção de um metatexto. De acordo com Ana Paula Arnaut, *mise en abyme* conceptualiza a «obra dentro da obra ou a (...) mera duplicação interior». Ainda segundo a autora, «a produção posterior de Gide aponta, de acordo com Lucien Dällenbach, para uma tríplice generalização atinente à especulação interna/reduplicação de um ou vários aspectos da história». Cf. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002, p.130 (Ver também Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p.15).

Ambas – uma ou outra, mãe ou filha, não se sabe – caem no abismo, que, por definição, é «sem fundo» ou «sem fim», o que torna esta cena o instante de um mergulho para uma transformação; o instante em que a narradora, finalmente, olha para dentro. O facto de ela ter escorregado no momento em que recordava estar nos braços da mãe, em criança, ambas a dançar, pode estar associado ao simbolismo do arquétipo maternal. O abismo surge como um símbolo da possibilidade de se libertar dos fantasmas, imagem ampliada da fenda, e/ou como uma forma de tornar elástico o espaço de construção de uma forma mais «feliz»: com amparo maternal. A significação do amparo é relevante porque é, entre outros motivos, a sensação de indiferença no âmbito familiar que suscita a cena do suicídio de seu irmão: «o meu irmão mais velho (...) uma coisa insignificante a escorregar do Alto da Vigia, a tentar equilibrar-se, a desistir de equilibrar-se e que uma onda distraída apanhava mal dando conta, sem se incomodar com ele» (MN 111).

Assim como o irmão mais velho, a narradora também desaparece sem ser notada, num misto, ao gosto do secretismo, de discrição e sensação de desamparo: «ninguém me verá cair e se me virem cair pensam que um burro ou a cabra» (MN 123), como se as coisas, e com elas a própria vida, fossem deixando de ter importância e fossem, por isso, escorregando cada vez mais fundo para um lugar escondido. É como se aabalada violenta da narradora, porque expressa um intenso ímpeto de *sair*, encontrasse, embora através de um mecanismo fantasioso, uma espécie de colo: mãe e filha numa bailia em espiral, como ocorre, de modo semelhante, com Ana Emília e a filha: «não estou a girar sozinha é com a minha mãe que eu giro» (OB 479). Mas no fim de *Não é meia noite quem quer* é o próprio corpo da narradora que se esconde, ao bater contra as rochas e ao dissolver-se no mar. Não se sabe, no entanto, se, ao pousar, os seus olhos estão abertos ou fechados. Já não importa. O abismo é amplexo.

Mas nem sempre é assim. A metáfora abissal simboliza a possibilidade de sair de «dentro» de um interior que se configura, algumas vezes, como prisão, para constituir uma nova cartografia, gerando uma nova clareza, uma «visão háptica»⁴⁹.

⁴⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: lógica da sensação*, Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p.265-266.

Disse Gilles Deleuze⁵⁰ que «[a]prisionar é pôr-se precisamente na posição de ver sem ser visto, isto é, sem se arriscar a ser levado pelo ponto de vista do outro que tanto nos expulsa como nos incluía no mundo». *Engaiolar o outro*, torná-lo prisioneiro é dominar o seu tempo, o seu espaço e a sua memória; é tanto um modo de envolver as coisas como de fixá-las. A gaiola, assim como a fenda, é uma estrutura propícia, a um só tempo, à protecção e à manipulação. Por isso, assim como a fenda no muro é o esconderijo para o «diário a meias» (MN 8o), a necessidade de guardar um segredo pode gerar uma situação de cárcere, como a de Julieta, em *A ordem natural das coisas*. Neste caso, como posteriormente desenvolverei, Julieta é mantida em cativeiro para não ter relações com outras pessoas e para que não se saiba da traição da mãe. Isolada, retirada do mundo, encerrada no sótão, torna-se inacessível e invisível, como se não existisse ou como se quisessem (por alguma convivência com a considerada *ordem social das coisas*) negar a sua existência. Mas se existe um sigilo que, ao invés de ser revelado, for investigado e transformado numa versão, ele acaba por ser mantido numa fronteira ténue entre a revelação e o esconderijo. Por outras palavras, o segredo é mantido em segredo. E é na própria família nuclear que eles, os segredos, muitas vezes, são gerados e preservados, por meio de gestos difusos, omissões, pretextos de protecção.

A partilha do segredo funda, no entanto, uma rede de cumplicidades que condiciona e redirecciona relações nem sempre familiares mas dentro do espaço familiar, como a de Adelaide e Margarida em *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Códigos conservadores exigem a exclusão de um membro da família do seu papel original. Diria que o segredo deriva desse deslocamento. Por exemplo, uma jovem, depois de ter um relacionamento clandestino com um professor, tem um filho que acaba por não criar e, passados muitos anos, vai viver para a casa dele como criada. É o caso de Adelaide. Esta construção não passa, todavia, de uma conjectura de Maria Clara, já adulta, diante do seu psicanalista, a juntar cacos de factos e invenções para suspeitar que Adelaide seja a sua avó paterna e

⁵⁰ Apud Michelle Perrot, *História dos quartos*, Lisboa, Teodolito, 2012, p.314.

compreender, afinal, por que «apenas a família da minha mãe no álbum do casamento» (NE 32) dos pais.

No princípio, contudo, havia uma interdição: «O meu pai nunca me deixou entrar aqui» (NE 17). A frase inicial do romance expressa a proibição de aceder ao sótão, vê-lo e, por extensão de sentido, de também pertencer a esta parte da sua história familiar. Para buscar vias de acesso e complementar o que lhe é vedado, Maria Clara preenche lacunas com suposições:

- O pai do meu pai é o teu pai Adelaide? (...)
imagino o fim da missa, os sinos, a Adelaide de cabelo sem brancas ao encontro do pai do meu pai, imagino um quarto ou a escola ou uma pensão discreta, imagino
- O meu pai é teu filho Adelaide? (NE 58-59).

Para além das invenções de Maria Clara, há na obra antuniana inúmeros casos de dissimulações e revelações de segredo, como filhos gerados fora do casamento tradicional que se tornam criados na casa de algum ente familiar, patrões tiranos que abusam (sexualmente) de criadas, personagens que travestem suas personalidades diante dos demais, o que torna a casa, desde sempre, um verdadeiro cenário, espaço de actuação. Como Maria Clara está à caça dos segredos mais profundamente escondidos, aos poucos começa a perceber-se que o que importa não é tanto descobrir um segredo, isto é, trazer à tona dados desconhecidos, mas, na maioria das vezes, criar respostas para suas próprias perguntas. No fundo, é como se, ao criar fantasmas, ou seja, tentativas de reconstituição do passado, Maria Clara preenchesse tão-somente as suas próprias lacunas, dificilmente atingindo o objectivo de recompor de facto o seu passado familiar. Ao virar a história do avesso, Maria Clara mostra os meandros da escrita, expõe lacunas, remendos e (im)possibilidades de (re)composição.

O momento fulcral de *Não entres tão depressa nessa noite escura* gira à voltada doença do pai de Maria Clara, sua morte efectiva e por ela negada. A sua narração de autoconhecimento surge no instante de deflagração da morte do progenitor: «se o meu pai não tem família, nunca teve família, que família é a minha» (NE 58). Esta indagação a propósito de Luís Filipe surge em torno da figura de um pai impotente, tal como acontece com o pai do autista, o «idiota» (AI 38),

em *O arquipélago da insónia*. De facto, muitas figuras paternas construídas nesta obra retratam uma função enfraquecida, para não dizer fracassada. Ao contrário da figura tradicionalmente onnipotente do pai, aqui é composto o retrato da figura que, por um processo fantasmático, se ausenta, ainda que permaneça presente. Expõe-se, de todo o modo, a desunião em que se dissolve a unidade familiar ao questionar (quando não a ridicularizar) a autoridade paterna.

Maria Clara passa a ver-se e a construir uma realidade como ser inerente ao meio que procura compreender. Ao remexer o passado do pai, ela acaba por construir a própria história, criando para si mesma um verso e um reverso, um passado e um futuro – «eu de olhos abertos olhando-se a si mesmos» (NE 59). Para isso, no entanto, «é necessário (...) que a visibilidade manifesta das coisas se desdobre nel[a] numa visibilidade secreta: “a natureza está no interior”, disse Cézanne»⁵¹. É como se Maria Clara visse as coisas a partir do interior, a partir das suas fabulações. Procurando compreender o mundo à sua volta, acaba por criar o seu microcosmo, segundo a sua percepção, com as peças que lhe são fornecidas. E este *puzzle* não pode ser construído senão a partir da visão do seu mundo interior. Porque só ele confere existência palpável ao que julgávamos inexistente. Mas Maria Clara não só se olha a si mesma, como se olha a si mesma através dos olhos da irmã Ana Maria:

é engraçado não haver diferença entre os olhos vivos e os olhos defuntos
conforme é engraçado as ondas serem a mesma onda que se retrai e avança,
quer dizer os olhos não olham, são olhados por si mesmos, em pequena
acordava mais cedo, erguia as pálpebras da Ana e uma idêntica desatenção
vazia antes das queixas, dos protestos
(...)
das pupilas a ajustarem-se até me reflectirem nas bolinhas pretas (NE 57).

Por um instante, na infância, os olhos de Ana Maria funcionam para Maria Clara como uma espécie de «espelho» que «aparece porque eu sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e redobra». Segundo Maurice Merleau-Ponty⁵², através do espelho, «o meu exterior completa-se, tudo o que eu tenho de mais secreto passa nesta *face*, neste ser plano e fechado, de que já

⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, ed. cit., p.23.

⁵² *Id.*, p.30.

o meu reflexo na água me fazia suspeitar». *Estar-se* diante do espelho, ou dos olhos que «não olham» de Ana Maria, torna-se no momento-chave do qual deriva um processo de estranhamento e, simultaneamente, de reconhecimento, associado à percepção que Maria Clara desenvolve sobre si mesma e sobre cada membro da família. O reflexo de Maria Clara é projectado «nas bolinhas pretas» dos olhos de sua irmã e esta imagem especular reflecte, de certo modo, uma dinâmica familiar em que parece prevalecer «uma idêntica desatenção vazia antes das queixas, dos protestos» (NE 57). Os olhos que «não olham», assim como os espelhos, reflectem, portanto, o que, e sobre o que, há no espaço interior, aquele em que o «dentro» e o «fora» se fundem, resultando numa nova visão de si mesma, «[p]ois a desorientação do nosso olhar implica sermos dilacerados tanto pelo outro como por nós próprios, dentro de nós próprios»⁵³.

De todo o modo, Maria Clara, assim como quase todas as personagens desta obra, procura um modo de se mover dentro do seu círculo familiar, de se ver através de olhos que «não olham». Dizem que os olhos são a janela da alma, mas, ao invés de haver alma por detrás do olhar, o olho pode ser tão-somente uma fenda através da qual se sorve o abismo do mundo. Seria tentador pensar que as personagens antunianas são possuídas por fantasmas e que esses fantasmas continuam visíveis, ainda que as figuras da ficção estejam de olhos fechados. Mas dizer isso, a esta altura, seria precipitado. Por ora, é preciso elucidar alguns espaços interiores para escrever a versão fantasmática da *casa portuguesa*.

⁵³ Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha*, ed. cit., p.211.

2. Inventário da casa inventada

A *casa portuguesa* é, com certeza, para além de símbolo fundamental de uma cultura, uma temática que faz deste reduto murado um espaço nuclear na literatura. Nas palavras de Rui Casção⁵⁴, o espaço da intimidade «é um recesso, a sede da vida íntima, que se procura proteger contra os olhares indiscretos; e um espaço de conforto e de protecção contra a natureza, a sociedade e a rotina da vida exterior». É também o historiador que afirma ser este «o local por excelência onde se desenrola a vida familiar, em todas as suas manifestações, desde as mais harmónicas e belas, até às mais violentas e degradantes». Na obra de António Lobo Antunes, sobejam casas cujas histórias de famílias destacam o viés violento e degradante das relações, nas quais sobrelevam gestos de (des)afecto e rejeição. Por isso, descrever cenários como a casa onde, «apesar de igual, quase tudo lhe falta» (AI 13) ou a casa sempre «triste às três horas da tarde» (SM 13) seria como revisitar geografias interiores. Porque é nestas geografias, lares domésticos, afinal, que se desdobram gestos rotineiros que os tornam um cenário pleno de mobílias e objectos e, por conseguinte, um palco onde são representadas diversas actuações e interacções entre os corpos.

Também sobejam casas de infância, casas minuciosamente descritas de um tempo irrepetível, para o qual entretanto se volta através de reminiscências, muitas vezes narradas como uma espécie de viagem iniciática. Em *Não é meia noite quem quer*, é curioso perceber, por exemplo, que a casa natal é um lar marcadamente temporário, de férias. E esta casa pronta a desaparecer como tal (uma vez que será vendida logo a seguir ao fim de semana em que a narradora vai visitá-la) é habitada e revivida como se de um sonho se tratasse. Poderia recuperar a terminologia de Gaston Bachelard e dizer que a casa do Alto da Vigia é uma «casa onírica», uma «casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro

⁵⁴ «Modos de habitar», in José Mattoso (dir.) e Irene Vaquinhas (coord.), *História da vida privada em Portugal. A época contemporânea*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, p.23.

(...). Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida dos nossos sonhos»⁵⁵.

De facto, o desaparecimento proporciona uma história de fantasmas bastante pertinente. Estas casas em ruínas são geralmente construídas com as mesmas maneiras de viver, os mesmos comportamentos e os mesmos costumes, em ruínas não só pela estrutura arquitectónica e pelas funções desempenhadas dentro da casa, mas sobretudo pelas relações devastadas. Como diz Maria Clara, «não tenho a certeza se somos nós que crescemos ou o mundo que encolhe, tudo deixa de nos servir e não apenas a roupa mas os sentimentos, as casas» (NE 51-52). Ana Paula Arnaut⁵⁶ assegura que, na obra de António Lobo Antunes, se destaca a «obsessão pelos tópicos dos desamores e dos desafectos e, acima de tudo, pelo motivo extensional da ruína – física e psicológica – da casa e da família». Nestas casas, costuma-se conviver com os fantasmas que ali habitam e estes, por sua vez, acabam por criar um outro fantasma que é o próprio espaço assombrado. A casa do Alto da Vigia configura, neste sentido, o lar ancestral para onde se volta para reencontrar os fantasmas do passado e com eles conviver, ainda que ilusoriamente.

Fazer o inventário completo das casas antunianas ultrapassaria as minhas possibilidades, mas talvez seja possível compor analogias entre algumas moradas e os fantasmas que as habitam. Os lares domésticos desta ficção são repositórios de uma complexidade espantosa, precisamente ao aliar o uso de imagens fantasmagóricas a espaços em dissolução, fazendo com que as casas pareçam, algumas vezes, vazias ou mesmo inexistentes:

casas realmente ou uma ilusão de casas, quantas vezes me enganei
senhores, o depósito da água seria o depósito da água para não mencionar o
trigo ou o feitor que talvez não passasse de uma maçaroca pintada, um risco
para o nariz, um risco para as sobranceiras, a gente
– Uma pessoa
e se calhar cada um de nós um risco para o nariz, um risco para as
sobranceiras e pronto (AI 118-119).

⁵⁵ Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 12^e éd., Paris, PUF, 1984, p.33-34: «qu'il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison du souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passe vrai (...). Habiter oniriquement la maison natale, c'est plus que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé». Tradução minha.

⁵⁶ *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, ed. cit., p.150-151.

No imaginário dessas casas, a primeira percepção tem que ver, em regra, com a distorção do entendimento simbólico que delas se costuma ter como um espaço íntimo e acolhedor. As casas antunianas representam um mundo pessoal recheado de rupturas conjugais, solidão, indiferença, espectros: «e ao fundo a porta negra por onde a morte entrava e saía como as pessoas da casa, tão familiar e humilde que ninguém a notava» (AI 38). Nos romances de António Lobo Antunes, o modelo tradicional de família é geralmente substituído por algum sentido de perda, ainda que estas perdas não sejam materializadas através da morte. Em termos arquitectónicos e genealógicos, são casas de espectros. Delas dificilmente se escapa. Há quase sempre o desejo e a impossibilidade de evasão que se consomem por vezes em abaladas. Mas, na maioria delas, são afectos que preenchem os trajés, as formas, os espaços. Sendo os afectos de natureza relacional, designam sentimentos e estados de alma e significam uma mudança na maneira como uma pessoa (uma personagem, no caso) é *afectada*. Em outras palavras, «[q]uando se pensa em afectos, deve considerar-se que estes não constituem meras sensações, sentimentos ou impressões puras e neutras. Constituem operadores emotivos de compreensão»⁵⁷.

A composição familiar, de modo geral, é constituída como um desmembramento contínuo de corpos isolados que se organizam à maneira de um arquipélago: umas ilhas são/estão mais próximas ou mais conectadas que outras, entre as quais se observa, contudo, um distanciamento progressivo: «diante de cada passo um abismo que te separava dos outros» (AI 194). De facto, uma família parece um arquipélago em que todos fazem parte do mesmo todo, mas são, ainda assim, ilhas solitárias que ora se aproximam, ora se afastam lentamente umas das outras⁵⁸. Ainda a propósito de *O arquipélago da insónia*, Maria Lúcia Lepecki⁵⁹

⁵⁷ António Pinto Ribeiro, «Os afectos e a organização do discurso», in *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa, Vega, 1994, p.152.

⁵⁸ De acordo com Maria Alzira Seixo, «[o] título indicia ainda a solidão das personagens, vistas como *arquipélago* de ilhas desligadas cuja hipótese de elos vagos se perde nessa rememoração repetitiva e desgastante que lhes dá a sensação do tempo imutável, sem renovação». Cf. «António Lobo Antunes: “Isto não é um livro, é um sonho”», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, p.415.

⁵⁹ «Os vivos velam os mortos, os mortos velam os vivos», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, ed. cit., p.94.

propõe «ser lícito entender-se que todos (...) são mortos-vivos. De onde se deverá também entender que todos são fantasmas para todos».

Esta proposição pode ser estendida a outros romances, já que muitos retratam arquipélagos de fantasmas, vultos familiares, bem como o paulatino desaparecimento dos membros de uma família. Mas o que torna *O arquipélago da insónia* uma casa assombrada é o facto de a voz narrativa ser a voz de um fantasma, de fantasmas. Todos «são mortos-vivos», inclusive a própria morte, personificada na prima Hortelinda: «talvez as lápides onde se concentravam os murmúrios e as iras dos falecidos dos últimos meses indignados com a ausência de companhia e de luz» (AI 68). A «casa a quem tudo falta apesar de igual» (AI 21)⁶⁰ é uma compilação de ruínas, é o espaço que mais afinidades apresenta com uma típica casa assombrada que, porém, não passa de uma fantasmagoria elaborada pela imaginação de um autista. Como habitante de uma casa imaginária, também ele é narrado como um fantasma. A maioria das personagens deste romance apresenta esta característica, não só devido à sua dupla representação ao mesmo tempo ausente e presente, de tal modo que a ausência se torna dominante, mas por revelar, na maioria das vezes, o lado negativo, porque obscuro, das coisas.

A casa feita de restos, «construída com as sobras do convento que os frades desertaram dado que esta terra amarga sem que o Senhor se manifeste em sua proteção e auxílio» (AI 249), é narrada como uma aparição fantasmática. «Essa é sem dúvida uma imagem-chave reunindo em si as condições contraditórias de conforto doméstico e inquietação fantasmagórica, o que se aplica perfeitamente à ideia de uma “casa assombrada”»⁶¹. Todas as casas antunianas são casas assombrosamente assombradas. E, por isso mesmo, são espaços de memória. E se

⁶⁰ Conforme Ana Paula Arnaut, «[a] história é, ainda e sempre, de desagregação e de falência da família; de ruína e morte de uma Casa (Antunes, 2008: 139), “em que apesar de igual tudo lhe falta” (*ibid.*: 24-25). Melhor, “uma casa a quem tudo falta” (*ibid.*: 21), como também afirma o autista, pela personificação misturando e confundindo o espaço e os seus habitantes e assim sublinhando a miséria, o abandono e o vazio de tudo e de todos». Cf. «*O Arquipélago da Insónia: litanias do silêncio*», in *Plural Pluriel, Revue des cultures de langue portugaise*, nº 2, automne-hiver, 2008. Disponível em http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=128:0-arquipelago-da-insomnia-litanias-do-silencio&catid=52:numero-02&Itemid=55.

Consultado em 13/01/2013.

⁶¹ Paulo de Medeiros, «Casas assombradas», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, ed. cit., p.148.

há um lugar por excelência para o assombramento do passado é a casa da infância, apresentada, quase sempre, como espaço em desmembramento, onde decorrem relações cada vez mais dispersas e incomunicáveis, em movimentos descontínuos de rememoração e prospecção. É a mesma casa da infância apesar de não ser a mesma, porque ela é também e já uma ruína. Regressa-se a esta casa como quem regressa a uma terra misteriosa, a um passado. Este retorno, entretanto, faz-se necessário para que se possa, enfim, ganhar autonomia em relação ao exterior.

A descrição minuciosa funde, muitas vezes, espaços de tempos diversos. Por exemplo: uma casa abandonada ou habitada no passado liga-se à casa do presente, reduzindo esta a pano de fundo e fazendo emergir não só a casa do passado mas o próprio passado, numa justaposição ou mesmo numa contiguidade entre essas duas casas, a do passado e a do presente, numa espécie de «momento espectral». Jacques Derrida⁶² refere-se ao momento espectral como aquele que já não pertence ao tempo, ao encadear várias sequências temporais, já que a aparição do fantasma está intimamente relacionada ao ciclo do aparecimento, desaparecimento, reaparecimento. Percebe-se, neste ciclo, a presença de elementos que nunca ali existiram ou que, ao contrário, sempre hão-de existir. Por outras palavras, o fantasma reside nesta fenda entre o que já não existe e o que há-de existir para sempre. Em todo o caso, o espaço do presente é habitado como tentativa de recuperação ou de imputação de qualquer coisa do passado, numa tentativa de vivificá-lo ao justapor ao espaço rejeitado do presente o espaço desejado do passado, o que acaba por resultar numa dimensão plural dessa contaminação de espacialidades desconstruídas, de onde se assiste ao esmorecer do *locus* familiar:

Talvez eu gostasse de viver nessa casa que me descrevem como sombria e estranha, embora todas as casas sejam sombrias e estranhas quando se é criança e não se cresceu aí o suficiente para nos apercebermos que as sombras e as estranhezas existem em nós e não nas coisas, e então desiludimo-nos a pouco e pouco com a aborrecida e estática vulgaridade dos objectos (ONC 257).

Dizer, portanto, que à casa «tudo falta» é registar a percepção das perdas pela comparação do que ela teria sido com o que ela passou a ser; é registar, através

⁶² *Espectros de Marx*, ed. cit., p.14.

do esmorecer da casa e de seus objectos, a mudança que *afectou* os seus moradores. Jo Labanyi⁶³ diz, neste sentido, que «os fantasmas funcionam como significantes de traumas locais, antes de mais porque os fantasmas estão, por definição, ligados a um lugar particular (a casa assombrada, etc.)». Ficcionalmente construída como uma figura em ruína, a casa representa o próprio intervalo entre o espaço sombrio (presente) e o espaço familiar (passado), no qual geralmente se estabelecem vivências baseadas na incomunicabilidade. Numa intrincada arquitectura em que se tornam indissociáveis a construção do texto e o arruinamento das coisas, essa topografia confunde-se com a anatomia de um corpo em ruínas que reverbera pelos cômodos da casa. Ao mesmo tempo familiar e estranha é, pois, a casa. Sigmund Freud⁶⁴, ao formular o conceito de *unheimlich* (aquilo ou aquele que não nos é familiar), descreve o *estranho* como uma qualidade espectral, como se aquilo que nos é mais próprio parecesse mais estranho: as coisas que nos são mais próximas afastam-se por excesso de proximidade. Ao falar de cenários fantasmagóricos na obra de António Lobo Antunes, é a essa *casa* fantasmática que me refiro: casa ambivalente, abandonada mas carregada de valor afectivo. Assim é concebida, por exemplo, a casa do Alto da Vigia, como uma extensão de significados e gestos dos quais a narradora de *Não é meia noite quem quer* almeja libertar-se, mas de que jamais logrará escapar, a não ser através da própria morte. E, assim como Julieta abandona a casa da Calçada do Tojal para se «achar perto do mar» (ONC 311), ou como Rui S. na ria em Aveiro, também esta personagem não nomeada segue em direcção ao mar, ao repetir a trajectória do seu irmão mais velho.

Neste movimento contíguo de desocupação/reocupação, a casa esvazia-se e deixa de ser o lugar onde as coisas se situam para ser a pulsação contínua das coisas que continuam a modificar permanentemente o espaço. Neste contexto, a casa é uma topografia de relações em que os seus habitantes desenham continuamente cartografias imaginárias. E é através desta topografia que a nossa relação afectiva

⁶³ «O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, ed. cit., p.60.

⁶⁴ «O estranho (1919)», in *História de uma neurose infantil*, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol.17, Rio de Janeiro, Imago, 1996, pp. 233-270.

com o mundo se constrói. Como força constituinte, o espaço não é só lugar de (con)vivências mas de deslocamentos:

O deslocamento não é, com certeza, a única forma que esta relação assume: em imobilidade, mesmo no solo, o corpo mantém com o espaço um diálogo vivo e activo (...). O espaço torna-se um parceiro afectivo (...). O espaço move-se através de nós, mas também em nós, seguindo “direcções” internas, móveis e imóveis⁶⁵.

Ao falar da narradora de *Não é meia noite quem quer*, evoco personagens que, no fundo, voltam ou procuram voltar ao nada, como Beatriz, que se «levant[a] e regress[a] a casa». Beatriz finalmente regressa à casa porque, antes, saiu dela. É este deslocamento que lhe consente ter aquela casa, «[q]uer dizer não sei se tenho casa», embora continue sob o domínio do «silêncio no interior das ondas» e das «vozes que [a] acompanham desde sempre» (SM 375).

Casas de espectros são nichos de memória. Ambas desejam regressar à casa natal, «casa de lembrança-sonho»⁶⁶, casa onde se imiscuem ternura e violência, onde a opressão e a (auto)depreciação chegam por vezes a tal extremo que são descritos através de uma metáfora, a da zoomorfização. Não por acaso, a narradora surge no seu próprio discurso metamorfoseada ora em pássaro: «uma ocasião no pinhal grande vi um gato bravo a trotar, com um pássaro na boca» (MN 108) ou «um bicho com um tentilhão na mandíbula que podia ser eu, transportando-o para uma toca onde os filhos aguardavam para me mastigarem pena a pena» (MN 110); ora em cabra:

tanta areia nos olhos, a camisa húmida, os meus olhos húmidos, os balidos da cabra que mastiga o seu terror, não cardos, ou seja o que eu mastigo também, os olhos dela parecidos com os meus, não, os olhos dela os meus, não pupilas, brancos, as patas dela as minhas, a vacilação dos corpos igual (MN 109).

A zoomorfização funciona também como uma metáfora do acto de morrer. Alguns animais tornam-se especificamente emblemáticos em cada livro, como o «mulo que manca» (AI 57) e os coelhos escalpelados pela avó do autista em *O arquipélago da insónia*:

eu um coelho despido que nenhuma palma afaga (AI 103)

⁶⁵ Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012, p.189.

⁶⁶ Ver *supra* nota 55.

ou seja a minha avó a pegar em mim como se fosse um coelho e não dei pela pancada na nuca nem pelo alguidar aos seus pés, dei pela palma que me afagava o lombo avaliando-me a carne, interessei-me

– Não ando magro senhora?

e a minha avó sem responder a pegar-me nas orelhas, a erguer-me no ar e quando o meu avô

– Depressa

a abrir-me de um golpe desde o pescoço à barriga (AI 90).

Outros, como os touros e o cachorro de Beatriz em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, são:

uma esperança suave de morrer, o efeito da injeção custoso e o meu marido nem notou (...), a paz
(será paz ou ardemos e não reparam?) (SM 18).

De acordo com Ana Paula Arnaut⁶⁷, a zoomorfização, para além de diferentes níveis de desumanização, «intensifica-se quando, numa técnica de (con)fusão frequente nos romances de António Lobo Antunes, o real e o simbólico se tornam praticamente indiscerníveis». Em muitos casos, é a mulher prisioneira, engaiolada, que surge como uma «dama pé-de-cabra», uma «mulher-bicho» cumplicemente submissa que opta pelo silenciamento em nome de algum sentido de honra ou de sobrevivência. Neste caso, o da sobrevivência, são abundantes as cenas explícitas de humilhação e de estupro, sem nunca haver «protesto» ou denúncia. Por medo, talvez. Algumas destas cenas são protagonizadas pelo senhor ministro que nunca tirava «o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão»: ele, portanto,

de mão aberta na nuca da filha do caseiro, uma adolescente descalça, suja, ruiva, suspensa das tetas das vacas acorçada num banquinho de pau, a filar-lhe o cachaço e a obrigá-la a dobrar-se para a manjedoura sem largar os baldes de leite, (...) a esmagar-lhe o umbigo nas nádegas, de cigarrilha acesa apontada às vigas do tecto sem que a filha do caseiro protestasse, sem que o caseiro protestasse, sem que ninguém protestasse ou imaginasse protestar (MI 15).

Esta cena vem na sequência de uma história de abandono. Já afectivamente destruído e destituído do seu papel conjugal, a este homem abandonado resta impor o seu poder, quando já não tem nenhum, a não ser o de violar uma

⁶⁷ *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, ed. cit., p.204.

adolescente pobre e frágil. E isto dificilmente seria compreendido como outra coisa senão covardia. Mas, ao mesmo tempo, ele violenta (de muitas formas) as mulheres (e curiosamente só as que tem a certeza de poder conter) para, de alguma forma, compensar a sua frustração e apaziguar a sua angústia por causa do divórcio. Está, de facto, tudo implícito: se a filha do caseiro resolvesse «protestar», ela e o pai perderiam casa e emprego de uma vez. E isto, parece, está fora de questão. Não posso deixar passar, a este propósito, a minha consternação ao ler pela primeira vez (e que se repete a cada releitura) a cena de *O manual dos inquisidores* em que, estando Idalete⁶⁸ prestes a dar à luz, Francisco chama o veterinário:

na manhã em que vieram as dores e me senti tão pesada que mal lograva andar, era Junho, a garagem estava pronta, faziam obras na estufa e a água rompeu de mim para os lençóis e era água, não a pasta dos pinheiros, água, os ossos da bacia separavam-se-me como as pranchas se afastam e entendi então quanto sofrem as casas, e mais água, e mais dores e o meu tronco a arredar a coberta, a escorregar para o chão, a avançar com as cartilagens rebentando uma a uma, o senhor doutor a notar as minhas patas de ganso, a notar o avental molhado, a compreender que eu sofria como sofrem as casas, a pegar no telefone (...)

e o veterinário de mangas arregaçadas, com uma maleta de instrumentos

– Não entendo a sua pressa ao telefone senhor ministro não há nenhum animal que vá parir

(...)

e o veterinário, surpreendido

– Não entendo a sua pressa ao telefone senhor ministro não há nenhum animal que vá parir

as pálpebras do senhor ministro adormecidas como sempre que me prendia o pescoço e dobrava contra o lava-louças ou o tampo da mesa, o senhor ministro quebrando os arames de um fardo com uma turquês, espalhando-o com o pé e obrigando-me a deitar, o peneireiro reapareceu no céu, um dos lobos da Alsácia farejava-me, a dor voltou e foi-se e voltou de novo, cessei de ver o peneireiro para só ver o escarlate da dor e a biqueira dele a tocar-me a testa e a empurrá-la para o interior da palha

– É que não reparou bem amigo não deu conta que a bezerra é esta faça-me o favor de começar (MI 133-135).

De modo análogo, surge em *O arquipélago da insónia*, uma rapariga a parir de gatas: «a rapariga que pariu secou-se nuns jornais e reuniu-se a um canto, não

⁶⁸ Cf. *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, ed. cit., p.210: «Idalete, apesar de sexualmente abusada por Francisco, que a dobra contra o lava-louça a fim de a possuir (p.125), que lhe taceia a barriga como se ela fosse “uma égua ou uma borrega prenha” (129), não evidencia, contudo, a capacidade para reconhecer a violência extrema a que é sujeita, e de que são vítimas outras mulheres-criadas da casa». «A cozinheira, deixa-se, por isso, envolver numa estranha e sórdida teia de afectos com o patrão».

se trata de uma imagem, foi assim, reuniu-se a um canto, membros sobre membros e a cabeça escondida» (AI 114). Em alguns casos, a metáfora da violência parte da comparação com animais que poderiam ser domesticados e/ou estimados, sobrecarregando ainda mais o tom de crueldade e convocando uma distorção, nem sempre ténue, entre o que é (o que se considera) animal e humano, o que pode levar ao questionamento de quem são efectivamente os selvagens. Por vezes, no entanto, a zoomorfização surge como uma prática fantasmagórica, por exemplo, ao comparar um filho perdido ao assassinato de filhotes de gatos. Como não existe uma denominação que nomeie uma gata que perde a sua cria, ou uma mãe que perde o seu filho, esta sequência contrariaria a *ordem natural das coisas*:

embora não se distinguisse ninguém com uma perna de pau e sacos para nos meterem lá dentro, vi fazer isso com os gatos pequenos e o saco mexia-se, mergulhavam o saco no tanque de roupa e ninguém se mexia nele, despejavam aquilo numa cova no anulo do quintal

(...)

qual o motivo de se afligir por um saco de que tombavam pingos e a gata por ali farejando, não tive filhos, eu, quer dizer tive um e perdeu-se, em que cova o meteram, o meu marido

– Não o meteram em cova nenhuma não era um bebé ainda (MN 14).

Para além de tudo isso, há a metáfora dos pássaros, que ganha um sentido transcendental não só em *Não é meia noite quem quer* como em *Explicação dos pássaros*. O pássaro como hipótese de sonho ou de fuga torna-se numa presença constante nestes livros nos quais o voo pode ser compreendido como simulacro de uma transcendência que corresponde à fuga da realidade – de uma realidade asfixiante e violenta para uma sensação de liberdade ou para a possibilidade de libertação, uma mudança que, por vezes, só a morte é capaz de permitir. É neste sentido que se desenrola *Não é meia noite quem quer*, a passo semelhante de *Explicação dos pássaros*. Neste romance, Rui S., ao recordar-se dos tempos em que seu pai jovem lhe explicava, durante os verões passados na quinta da família, o voo dos pássaros, procura-os na ria de Aveiro e acaba por se suicidar entre aqueles que o circundam ameaçadoramente. Talvez este sobrevoos se torne duplamente ameaçador porque Rui é atacado por criaturas *a priori* não ameaçadoras. Isto pode também simbolizar toda a trama de relações familiares que magoam mais

justamente porque provém de onde menos se espera a mágoa. Explicar os pássaros não tem a ver somente com a metáfora da indagação sobre o sentido da vida,

talvez que os pássaros engulam o apelo das locomotivas e a tristeza das cortinas e do abajur de folhos da sala, engulam Santa Apolónia e as dalias da Quinta do Jacinto e Benfica e o halo das lâmpadas e a minha vontade de chorar, engulam as vozes e a lembrança de nós (ONC 248).

Nenhuma família é o que parece por fora: um reino subterrâneo que avança pela casa e emerge e se aproxima e se separa como ilhas cercadas pela distância. Os eixos narrativos de António Lobo Antunes desenvolvem-se em torno de matrimónios desgastados, histórias de abandonos, filhos ilegítimos, frutos de relações clandestinas. Não deixa de ser uma outra forma de relação clandestina o ocultamento de um discurso dentro do outro, falas concebidas como relatos de outrem ou, ainda, a mudança de perspectiva dentro do que se convencionou chamar polifonia⁶⁹, como neste trecho de *Não é meia noite quem quer*:

a minha filha e a colega na casa vazia, não num andar com chinesices onde a luz não entrava, permanecia nos caixilhos a desmaiar devagarinho, às nove da manhã dali a pouco crepúsculo, puxava-se a persiana e nem um som atravessava as vidraças, rabujando lá fora à medida que desaparecia, *a minha colega* num tonzinho arrependido (MN 134)⁷⁰.

No trecho citado, altera-se a voz da mãe da narradora para a da narradora, como numa espécie de *mise en abyme* de vozes, como «se me desse para comunicar em quantas vozes a minha voz se dividia» (MN 16). O que se observa neste excerto é o discurso da mãe dentro do relato da narradora: mãe e filha encontram-se pelo menos em vozes nesta fenda. *O arquipélago da insónia*, por exemplo, mais parece uma compilação de diários ou um livro que oculta um diário, nele surgindo várias confidências a partir de uma partilha entre irmãos. Mas em *Não é meia noite quem quer*, no discurso da mãe dentro do discurso da filha, o irmão mais velho surge

⁶⁹ Embora Mikhail Bakhtin tenha teorizado sobre o romance polifônico definindo-o como aquele em que cada personagem funciona como um ser autônomo com voz e visão de mundo próprias, a polifonia é um fenómeno europeu medieval que, em Música, designa uma reunião de sons em que cada voz é a sua própria melodia: «Por polyphonia entende-se a arte de ordenar diversas partes tendo todas um movimento independente, de maneira que formem um conjuncto harmonico perfeito». Cf. Ernesto Vieira, *Diccionario musical contendo todos os termos technicos ... ornado com gravuras e exemplos de música*, 2ª ed., Lisboa, Lambertini, 1899, p.422. Disponível em <http://purl.pt/800>. Consultado em 17/01/2013.

⁷⁰ Grifos meus.

como o «filho mais velho» e custa-me acreditar que tenha sido um lapso quando este aparente descuido mais parece uma propositada (con)fusão de afectos e de relações, como se o relato servisse também, afinal, como uma discussão sobre o lugar afectivo de cada um dentro da casa:

a minha mãe

– Queres matar-te como o teu filho mais velho? (MN 16).

O diário escrito a quatro mãos pela narradora e por Tininha é similar, neste aspecto, a *O arquipélago da insónia*, que evoca uma relação fraterna ambivalente, inclusive na escrita, já que há outro narrador: o irmão do autista a escrever junto com ele, o segundo talvez o desdobramento do primeiro, a sua voz interior ou o seu duplo, na tentativa de organizar a escrita: «tens medo de ao perderes o teu irmão te perderes como perdeste os teus avós, os teus pais e a tua infância com eles» (AI 193). É o autista quem escreve na casa da herdade, só com o irmão, quando todos já desapareceram – «já só faltamos o meu irmão e eu na parede para que a família inteira em molduras» (AI 50) –, ou mesmo só(?), mas é o irmão quem emenda as páginas. Por isso, em alguma medida, o irmão que escreve a história é, de facto, a segunda mão da escrita, espécie de sombra ou reflexo do autista, que funciona como um subterfúgio para o questionamento da própria autoria ficcional: «foi o meu irmão que escreveu estas páginas muito mais devagar do que se passou de facto, não fui eu quem o disse» (AI 104), diz o autista que, afinal, vive e escreve *junto* com o irmão, ambos sozinhos na casa vazia inventada pelo autista.

Vive-se, contudo, numa ambígua polaridade, que vai sendo confusamente apresentada, entre a visão distorcida do autista e o seu negativo: «tens medo de ficar sozinho numa casa que cessou de existir se é que alguma vez existiu» (AI 193). O relato do autista pode ser assim concebido como um desejo que continua preso a uma coisa que se tornou inacessível. É a casa da herdade que, aos poucos, passa a ser narrada pelas demais personagens como figura ilusória. Ela só existe na narração e, por conseguinte, na imaginação do autista. É o seu objecto caracterizado como refúgio sob a forma de negação do real. E, justamente por ser uma figura ilusória, ela pode ser interpretada ora de um, ora de outro modo. Diante

de excessivas perdas, a fuga da realidade parece ser um dispositivo comum, como escreve Clément Rosset⁷¹.

Seguindo a sua classificação, quase sempre, quer seja pelo autismo, pelos suicídios – efectivo ou metafórico –, pela escrita, pelo mais puro alheamento, pelo mergulho no passado ou pela promessa, que dificilmente se cumpre, de mudar de vida, a maioria das personagens antunianas parece vislumbrar um voo sem meta e deseja, no fundo, libertar-se ou, simplesmente, evolar-se da sua materialidade quotidiana. São variadas, portanto, neste universo ficcional, as formas com que se almeja transpor o real ou, porventura, recorrer a um meio que altere a rota da imobilidade. De modo geral, esta ficção dá conta de uma realidade petreamente imobilizada e de algumas ilhas isoladas que desejam não mais permanecer «em gaiolas de grades inexistentes»⁷², cuja metáfora símile ainda é a do movimento migratório das aves.

Casas são gaiolas. Na ficção antuniana, casas são comumente descritas como gaiolas onde se encerram figuras fragilizadas, bestializadas. Dentre elas, não é só a herdade de *O arquipélago da insónia* que parece inventada. A casa do Alto da Vigia constitui, de certa forma, uma morada fantasmagórica que abriga espectros, dentre os quais a própria narradora cujo relato constitui, no fundo, o desejo de estar junto *na* ausência – na casa já há muito desabitada e no tempo que já não volta. Como já ficou dito, a viagem que planeja proporcionar a si mesma no fim de semana é uma busca pelos fantasmas familiares. Ela volta à casa da infância, portanto, para um reencontro reminiscente ou vai simplesmente em busca do seu *lugar*. Seria curioso, por isso, pensar que o *lugar* onde a narradora se sente em casa

⁷¹ *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, ed. cit., pp.14-15: «Esta recusa do real pode, naturalmente, tomar formas muito variadas. A realidade pode ser recusada radicalmente, considerada pura e simplesmente como não-ser: “Isto – que julgo perceber – não existe.” As técnicas a serviço de uma tal negação radical são, aliás, elas mesmas muito diversas. Posso aniquilar o real aniquilando a mim mesmo: fórmula do suicídio, que parece a mais segura de todas (...). Posso também suprimir o real com menores inconvenientes, salvando a minha vida ao preço de uma ruína mental: fórmula da loucura, muito segura também, mas que não está ao alcance de qualquer um, como lembra uma célebre frase do doutor Ey: “Não é louco quem quer”. Em troca da perda de meu equilíbrio mental, obterei uma proteção mais ou menos eficaz com relação ao real (...). Posso, enfim, sem sacrificar nada da minha vida nem de minha lucidez, decidir não ver um real do qual, sob outro ponto de vista, reconheço a existência: atitude de cegueira voluntária, que simboliza o gesto de Édipo furando os olhos, no final de *Édipo Rei*, e que encontra aplicações mais ordinárias no uso imoderado do álcool ou da droga».

⁷² Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.63.

é na morada de férias da infância, ou nas memórias em torno deste refúgio final, quando os demais membros da família já não estão em parte nenhuma.

A coexistência de espaços do passado e do presente aumenta a sensação de que as coisas estão fora do lugar ou de que se movem de forma a que a casa figure como cenário vivo. Tanto as casas como os fantasmas são elementos comuns nesta obra e, por isso, torna-se muito difícil não ver a casa como uma alegoria do fantasma. E vice-versa. Dentro delas, esbarra-se em marcas no sofá, lugares não ocupados à mesa posta – «a cadeira do meu irmão mais velho desocupada para sempre, a minha mãe punha-lhe a mão no assento» (MN 22) –, sombras estranhamente próximas de uma presença que se busca mas que permanece perdida. Numa ficção em que dificilmente os lugares habitados são descritos como acolhedores, as casas antunianas parecem ser, muitas vezes, refúgios de fantasmas. Em contrapartida, os lugares largamente considerados inóspitos tornam-se, como uma espécie de quiasmo, em pontos de fuga. Talvez nada, em algumas dessas casas, seja mais revelador do que o vazio do novo, do futuro, preparado ao longo de toda a narrativa.

3. O recheio das salas desabitadas

Falar sobre qualquer casa construída pela ficção de António Lobo Antunes implica, antes disso, observar lacunas, hiatos, fragmentos, riscos, «tracejado[s] impreciso[s]»⁷³. Como efeitos de estranhamento, algumas destas casas criam uma conexão de vazios que se materializam, como «a chávena de porcelana, cheia de riscos» ou «a boneca que (...) deram [à narradora] no Natal de braço pendente, por mais que se esforçasse não entrava no ombro» (MN 170). Descrever o fim de uma casa (como a do Alto da Vigia, por exemplo) é decretar a sua finitude por metonímia ou por contiguidade com os seres que um dia a habitaram. Nela permanece inscrita a memória de afectos construídos (e sobretudo destruídos) por convivências várias. No fundo, quando se trata de casas antunianas, seres, coisas e casas mantêm uma fragilidade em comum, que podem arruinar-se ou desmembrar-se a qualquer momento:

que silêncio nas coisas, que vazio, não é meia-noite quem quer, rodeio-me de pessoas que não existem, rodeio-me de vozes, sinto-me cheio de palavras que não amadureceram ainda, não palavras, larvas de palavras, imagens que surgem e se desvanecem, desfocadas, fugidias⁷⁴.

A casa é, segundo Roland Barthes⁷⁵, um «postulado idiorrítmico». Quer isto dizer que, como interesse simbólico, a casa estabelece relação com uma enciclopédia de valores que passam, primariamente, pela estabilidade e pela fundação da família (patriarcal, modelo de propriedade). Mas as casas antunianas, desde logo, compõem-se de uma tensa afeição no viver junto e raramente se sustentam como nicho de suporte – a não ser a morada do passado, para sempre viva na lembrança. Transformam-se, por conseguinte, em diversos *topoi* real e metaforicamente desmembrados que alternam de livro para livro: casa-memória, casa-sonho, casa-túmulo, casa-esconderijo, casa-corpo, casa-lar.

⁷³ «Fantasma de uma sombra», in *Segundo livro de crónicas*, ed. cit., p.181.

⁷⁴ «Não é meia noite quem quer», in *Quinto livro de crónicas*, 1ª ed. *ne varietur*, Alfragide, Dom Quixote, 2013, p.37.

⁷⁵ *Como viver junto. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 2003, p.95.

Em *Não é meia noite quem quer*, depois de «domingo», a casa será ocupada por outros moradores e por eles esvaziada, modificada cada marca, ignorada cada memória e preenchida com outros significados. Para que estas marcas permaneçam, entretanto, é preciso inscrevê-las em outro território: «na escrita, única guardiã de uma história, doméstica ou trágica»⁷⁶. A escrita torna-se no lugar onde se guardam coisas, onde se contam coisas ocultadas. A escrita, estância por excelência, opera, neste sentido, de modo análogo à casa. E, também de modo análogo a estas casas, os romances parecem abrigar fantasmas. Escrevê-los, portanto, é uma espécie de exorcismo, uma maneira de libertar-se como uma despedida intencionalmente prolongada que corre, entretanto, na direcção definida pela narradora. Aliás, «quem se despede nesta família antes de morrermos, vamos embora e pronto» (MN 24). É isto o que se passa, afinal, neste romance: «A casa tranquila e tudo calmo em mim, fechei a janela do quarto devagar para que a minha família não me escutasse da sala e não escutou» (MN 441).

Uma casa é, todavia, as pessoas que nela vivem. Os seus recheios podem revelar a dinâmica instaurada no espaço. Por isso torna-se relevante perceber como não só as pessoas são capazes de dizer, mas também como os objectos e as relações são capazes de o fazer. Enquanto o móvel se caracteriza pela sua mobilidade, ao mesmo tempo que satisfaz necessidades pessoais e garante a casa, o imóvel não pode, *a priori*, ser deslocado. Os móveis, situando-se como intermediários entre o interior e o exterior, «[c]oncretizam uma relação com a natureza, sendo a sua finalidade “permitir ao homem viver” pela satisfação de uma exigência primordial. Desde logo», diz Daniel Roche⁷⁷, «a cama serve para dormir e a cadeira para sentar, mas ao mesmo tempo uma e outra modificam as necessidades que estão destinadas a satisfazer. Além disso, não se podem isolar e entram numa rede de relações materiais e sensíveis».

Da classificação do mobiliário, pode-se depreender, dentre outros factores, o valor testemunhal dos objectos: «se calhar não reparam na minha falta à mesa nem perguntam por mim, fica o meu copo sem água, o prato vazio, o meu irmão

⁷⁶ Michelle Perrot, *História dos quartos*, ed. cit., p.362.

⁷⁷ *História das coisas banais*, trad. Telma Costa, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999, p.185.

surdo apontando o meu lugar» (MN 445)⁷⁸. Ao apontar uma ausência, os objectos também a revelam, expõem-na, conservam marcas daquele que desapareceu para sempre, evocam a sua memória, tornam-se símbolos de episódios, constituem uma existência simultaneamente material e afectiva, contam histórias em silêncio, são relíquias.

Ao escrever uma *história dos quartos*, Michelle Perrot⁷⁹ concluiu que «[s]ó se pode possuir o vazio», espaço mais vasto, e mais claro, que qualquer casa do passado – «uma vez que tudo me deixa, (...) sobram os fantasmas que me exigem entre eles num resto de cortina que não cessa de pronunciar o meu nome» (AI 24). Mas os fantasmas não são nada além de uma expressão imaginária de algo que foi interiorizado, criado, afinal, a partir de uma ausência ou de marcas de alguém que desapareceu para sempre ou da memória, uma existência puramente afectiva que não deixa, entretanto, de contar histórias.

Parte considerável da ficção antuniana encena histórias fantasmáticas, histórias familiares, infelizes na maioria das vezes, que descrevem o parentesco de toda uma genealogia transformada eventualmente em espectro. Com isso, os romances não dão conta apenas do desmembramento de determinadas famílias, é também, e sobretudo, um modelo familiar que se esvai paulatinamente. Em simultâneo com uma construção de desafectos, assiste-se a uma «implosão familiar»⁸⁰, ao eclipse da autoridade, comumente representada pela relação com a figura paterna:

não podia cortar relações com o meu pai
– Não fale comigo
porque não falávamos nunca (NE 37).

⁷⁸ Cf. Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, ed. cit., p.241: «A comoção sentida também rasura e atenua a dimensão negativa da ideia da morte, eufemisticamente formulada nos seguintes termos: “Morrer é quando há um espaço a mais na mesa afastando as cadeiras para disfarçar” (p. 27, repetido, com variantes, nas pp. 30, 34, 37 e 40). E, por isso, numa demonstração afectiva que tem tanto de insano quanto de belo, a mulher sem nome continua a pôr à sua mesa o prato para o irmão mais velho (p. 30), ao encontro de quem irá a 28 de agosto».

⁷⁹ *História dos quartos*, ed. cit., p.308.

⁸⁰ Maria Alzira Seixo et alii, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, vol. II, ed. cit., p.251 (verbete «Família»).

Este é o caso, dentre inúmeros exemplos, da ligação de Maria Clara com o seu pai, que se estabelece de modo análogo ao da relação entre o autista e o seu pai, ou melhor, entre o autista e aquele que se julga ser o seu pai, já que, posteriormente, a paternidade será atribuída ao ajudante do feitor: «e o meu pai (...) um estranho para mim como eu um estranho para ele semelhantes aos parentes dos retratos no que teimo em chamar casa por não lhe achar outro nome, demasiado grande para nós» (AI 14). Apesar de *O arquipélago da insónia* propor entremeadamente a discussão da legitimidade paterna desta personagem, o que efectivamente parece importar é quem desempenha afectivamente esta função. É o ajudante do feitor, seu pai biológico, quem afinal expressa este sentimento. A mãe do autista, por outro lado, estabelece com o filho uma relação no negativo, ou seja, de desconhecimento e desafecto mútuos, em que se revela, sobremaneira, a suspensão de gestos:

a minha mãe imóvel lá em cima, pensando o quê, planeando o quê, desejando o quê, não sei quem você era senhora, uma ocasião pegou-me na cara, tive medo que me desse um beijo
– Chega cá
e graças a Deus não me deu um beijo, largou-me desgostosa de mim (AI 16).

A figura materna desempenha geralmente um papel normativo e também com ela se estabelece uma relação tensa, pois raramente ela se expressa de forma amorosa, recebendo, por isso, muito pouco ou quase nada dos filhos. É o caso, por exemplo, de Maria José, de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, que vai sendo progressivamente abandonada pelo marido e pelos filhos. A única excepção é «Joãozinho meu único filho» (SM 333), «flor do meu coração, minha riqueza» (SM 334)⁸¹, com quem estabelece, de facto, uma relação simbiótica, pois foi só ele quem «lhe fal[ou] na barriga» (SM 339), por isso é «o [s]eu filho, o [s]eu único filho porque os outros não [s]eus» (SM 337). A relação de ambos caracteriza-se, quase diria, por um afecto incestuoso, uma vez que «não estava a exagerar, era verdade, a cova onde se estendia o que chamam teu pai uma ausência, tive-te a ti,

⁸¹ Ver também SM 347: «o príncipe no parque comigo à tua procura Joãozinho, flor do meu coração, minha riqueza, amo-te, se soubesses como é difícil aos sessenta e sete anos subir o parque ao teu encontro».

não tive marido» (SM 334). Para além da ligação com o seu filho João, todos os demais laços familiares de Maria José se assemelham a uma «empresa de demolições»: «a fingir-me alegre enquanto agonizo e não se sonha o que fui agonizando estes anos» (SM 286).

Outro romance muito similar neste aspecto é *Auto dos danados*, primeiro grande romance de António Lobo Antunes, em que uma família – em progressivo processo de desmembramento – assume o primeiro plano. Com este livro começa-se a vislumbrar a construção de sagas familiares em que as relações interpessoais se constituem pela violência, pela hipocrisia e pela autodestruição. Assim como *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* é construído à volta da agonia e morte de Maria José, também em *Auto dos danados* é o velho Diogo, patriarca déspota, quem passa de maneira similar por um ritual de morte. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* pode ser entendido como um duplo de *Auto dos danados*, que, por sua vez, se aproxima de *O manual dos inquisidores* pelo desmoronamento de uma figura dominante, o pai de família. Diogo e Francisco são responsáveis pelo caos que os cerca, resultado da destruição por eles gerada em consequência de um abandono. Como uma reacção em cadeia, ambos violentam e abusam daqueles que deles dependem porque não foram amados por suas respectivas mulheres. O efeito de gestos acumuladamente desrespeitosos e/ou agressivos só pode ser desastroso, gerando um estrago e uma «falha repercutida de geração em geração e configurada quer como distância e incompreensão entre membros da mesma família, quer como estranheza entre famílias diferentes, quer ainda como dificuldade de comunicação»⁸².

A família do casarão do Guadiana é, portanto, a primeira a ser apresentada como adoecida, quer seja pela incomunicabilidade, quer seja pela interdição. *Auto dos danados* é, como disse, o primeiro grande romance de António Lobo Antunes em que a família, em decomposição latente, surge como protagonista. Sob o comando de um procústeo patriarca, resta aos demais membros o emudecimento, a rejeição, a autodestruição e o ódio mútuo. Diogo e Francisco representam, de

⁸² Maria Alzira Seixo et alii, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p.252-253 (verbete «Família»).

facto, uma figura paternalista opressora. Maria José, por outro lado, não é a matriarca tirânica. Ao expressar no seu relato (capítulo 3 de «a sorte suprema») o desamor (recíproco, na maioria das vezes) para com a família, a predilecção pelo filho João, a ligação com a manicura, a relação com a sua mãe quando jovem, Maria José é, talvez mesmo por isso, uma personagem excepcionalmente humana. À beira da morte quase o livro inteiro, a sua agonia é comparada à de Diogo. Mas a trajectória que ela descreve – e que podemos acompanhar no seu relato – dificilmente pode ser considerada cruel, pelo menos no mesmo sentido de crueza que se poderia relacionar às figuras de Francisco e Diogo. Estes, no fundo, configuram um tipo paterno cujas ligações de desafecto podem ser resumidas pelas palavras de Franz Kafka sobre a relação com o seu pai: «[u]m desconhecimento tão grande só pode resultar de um afastamento ainda maior»⁸³. Junta-se ainda a estas personagens o agente de polícia, em *O meu nome é legião*, que «por família entend[e] não apenas os [s]eus pais e o [s]eu padrasto mas a [sua] ex-mulher e a [sua] filha», com quem mantém uma relação restrita à «esperança de um diálogo que não tivemos e continuamos a não ter» (NL 34).

Diante destas confissões, é difícil não pensar que os gestos possuem um poder estruturante. Mas na ficção de Lobo Antunes sobrepõe-se, muitas vezes, um vazio gerado, dentre outros motivos, pela incomunicabilidade, pelo afastamento, pela suspensão e inexpressão de afectos. É esta «retórica de assombramento»⁸⁴ que se pode perceber também através da convivência com o que já não existe:

há anos que faleceu, qual o motivo de regressar aqui, senhor, logo hoje, para me atormentar com a sua sede mais o *lençol* com o qual cuida limpar a testa e nem a cara apanha, agita um adeus sem alvo, reflecte um momento a oscilar, termina por esconder-se no *bolso*, semelhante a um gato no *saco*, daqui a pouco imóvel, abre-se uma *cova* no quintal e desaparece para sempre à medida que o resto de você tropeça na sala (MN 15)⁸⁵.

Os elementos destacados ressaltam termos que se associam a esconderijos. Para além disso, há ainda neste trecho outra dinâmica implícita, a do fantasma que regressa, aparece e desaparece outra vez. Com a dupla hipótese de ler e de não ler

⁸³ Franz Kafka, *Carta ao pai*, trad. João Barrento, Lisboa, Verbo, 2011, p.43.

⁸⁴ Paulo de Medeiros, «Casas assombradas», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmata e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, ed. cit., p.127.

⁸⁵ Grifos meus.

a morte da narradora de *Não é meia noite quem quer*, também se pode dizer que a sua trajectória constitui e não constitui uma história de perda. Diz Silvina Rodrigues Lopes⁸⁶, a este respeito, que

o que há de memória na recordação é um vazio: a força do acontecimento, que, não sendo senão força, sensações sem conceitos, busca desde logo a que ligar-se, um abrigo para o seu vazio, a linguagem. O instante do acontecimento é, por isso um instante cindido – o irreparável da perda é o que se transfigura em beleza e assim sobreviverá na condição de perdido e presente. Só há relação com o que já se perdeu, só se perde aquilo com que houve relação: não é possível dissociar o acontecimento da memória dele, e esta da concretização de uma forma.

A ficção de António Lobo Antunes apresenta uma mundividência temática abundante da qual derivam a morte, a perda, a família, ou o (des)afecto como pontuais núcleos de sentido que procedem da fantasmagorização. É por meio deste procedimento que se pode (d)escrever a morte como o desembaraçar-se dos pertences do morto, a convivência com o armário vazio para, aos poucos, aprender a reocupá-lo. De acordo com a linguagem silenciosa dos objectos, «todos os móveis dão origem a ciclos de comportamento»⁸⁷, embora a ausência de um ente perdido incite a rearrumação permanente dos espaços esvaziados, fazendo persistir a sensação de que o arranjo definitivo é o próprio vazio. É isto o que ocorre, por exemplo, com a casa do Alto da Vigia, em *Não é meia noite quem quer*, que se torna gradativamente imagética do espaço vazio:

compartimentos sem mobília, um pedaço de papel para a direita e para a esquerda no soalho, restos de palha de colchão no lugar da minha cama, as mesmas formigas de outrora na cozinha mas as prateleiras sem púcaros, um pacote de açúcar, fechado com uma mola de roupa, sozinho no armário, e a recordação do meu pai à procura da garrafa na despensa (MN 14-15).

O escritor utiliza repetidamente projecções fantasmagóricas para descrever as suas personagens e os seus espaços interiores. Mais que isso: constrói-os, por vezes, mesmo como fantasmas, delimitando a casa entre o espaço íntimo e o seu progressivo assombramento. Neste processo que fantasmagoriza personagens e espaços elementares em desintegração, algumas personagens são representadas

⁸⁶ *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa, Vendaval, 2003, p.62.

⁸⁷ Daniel Roche, *História das coisas banais*, ed. cit., p.187.

como casas assombradas ou que assombram, ou frequentemente as duas coisas ao mesmo tempo, associando-se intimamente a elas como uma extensão de sentidos do morar. E como casas são lugares de memória, destaca-se a descrição deste cenário como uma ruína onde se refugiam fantasmas do passado. Por isso, a narradora de *Não é meia noite quem quer* volta a casa não só para se despedir mas para rever e reviver um espaço cheio de memórias; para buscar e destruir os seus fantasmas. Considerando o seu desmoronamento simbólico, a casa, na sua função alegórica de um passado, actua como um cadáver em decomposição. Assim, também ela funciona como um duplo ou espaço de repetição, tendo em conta que «repetir não é reencontrar a mesma coisa»⁸⁸.

Uma vez que se mostra impossível separar o espaço físico do modo como ele é vivido, os romances de António Lobo Antunes questionam a primazia dos espaços habituais e dos espaços subjectivos, imaginários. Como disse Giorgio Agamben⁸⁹, «[a]inda devemos habituar-nos a pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço». Fazendo coexistir no presente um duplo de casas, a casa do passado (geralmente abandonada ou por abandonar, no caso de *Não é meia noite quem quer*) começa por ganhar maior relevo reduzindo a do presente a um pano de fundo. Essas imagens (duplas) da casa irrompem de uma deformação e fazem emergir do interior do que se poderia supor ser um espaço de intimidade um espaço constituído por relações esquivas: «desde o início cada um de nós um estranho para os restantes» (MN 84).

O espaço, aqui, designa um espaço-tempo no qual a percepção subjectiva e a vivência espacial se interpelam mutuamente. Por ser a casa um lugar fundamentalmente de experiências, a arrumação de móveis sempre em imutáveis posições define uma tentativa de fixar dentro dela uma dinâmica corporal no espaço. Mesmo depois de uma eventual ausência, ela continua a demarcar a vontade de prolongar o ambiente previamente constituído, como uma maneira de fazer sobreviver qualquer coisa daquilo que se foi. Por outro lado, mudar os móveis de lugar implica alterar principalmente o próprio sistema, reaprender

⁸⁸ Jacques Lacan, *A lógica do fantasma*, Recife, publicação não comercial, exclusiva para os membros do Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008, p. 11.

⁸⁹ *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, ed. cit., p.15.

constantemente a reabitar o novo lar, esta espécie de abismo que se cria e que perdura como um vazio impreenchível.

A narradora de *Não é meia noite quem quer* volta a habitar a casa, esvaziada no presente diegético, imputando-lhe imaginariamente um recheio de objectos, mobílias, coisas da casa-memória. Este regresso evidencia a inegável permanência residual dos espaços interiores, numa interpenetração das diversas moradas onde a personagem residiu. Mas as suas lembranças estão quase sempre carregadas de elementos de significação negativa, revestindo, no presente, o passado de nostalgia, ainda que o passado não tenha sido de facto um tempo tão *feliz*. É isto o que, afinal, Beatriz também acaba por se dar conta: «se ao menos encontrasse uma recordação capaz de me tornar alegre, remexo ao acaso e trago à tona a minha irmã Ana com febre» talvez porque «não imaginava que a felicidade fosse capaz de ser triste» (SM 239)⁹⁰.

Num acerto de contas com fantasmas da família, o retorno a casa, incluindo sobretudo aquilo que já não existe, cria um misto de saudade e sofrimento pelos *bons velhos tempos* que já não voltam, simbolizando «o que de sublime e doloroso o tempo guarda»⁹¹. Ainda que este tempo não tenha sido tão bom, e na maioria das vezes parece mesmo não ter sido, é para o tempo pretérito da infância ou para a memória de relações passadas que geralmente se foge, porque o passado configura o tempo seguro e possível de resgate das situações felizes (ainda que tristes). Como disse Maria Alzira Seixo⁹², «é notório que tal harmonia está perdida no presente da narrativa e, ao ser recordada insistentemente, torna-se um sinal de que o estado adulto é fatalmente de perda», ou de tomada de consciência da perda.

A par de outras moradas construídas por António Lobo Antunes, a casa do Alto da Vigia também é um espaço obscuro onde se acumulam objectos, alguns deles animizados (especialmente através da voz), como os relógios, os retratos, os espelhos, os brinquedos,

as lagartixas (...) não se movem durante séculos, imaginamos que não bichos e mal se espera que é deles, o mesmo com a idade, aliás, está-se muito

⁹⁰ Ver também SM 294.

⁹¹ José Tolentino Mendonça, *A noite abre meus olhos [poesia reunida]*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p.116.

⁹² *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p.355 (verbetes «Mãe»).

bem, de brincos de princesa e, num segundo, desgraças inesperadas e o fémur que não gira, o que se passou de que não me dei conta, reflecte-se melhor e passou-se o casamento, a máquina de lavar loiça com uma borracha solta a molhar a cozinha (MN 165).

O casamento é aqui pormenorizado através da metáfora da «borracha solta» como uma coisa escangalhada, como um laço que se *soltou* com o passar do tempo e já não funciona como um dia teria funcionado. Fica-se com esta sensação intervalar das coisas, isto é, de que elas já são outras, apesar de aparentemente continuarem a ser as mesmas. Talvez porque o casamento constitua, como disse Paula Rego⁹³, «uma espécie de mortalha». Assim como para falar do seu casamento já desgastado a narradora partiu de uma metáfora aparentemente banal – a «borracha solta» da «máquina de lavar loiça» –, é também uma acção geralmente banal – cair um anel ao chão para depois o catar, por exemplo – que pode desdobrar-se numa percepção ontológica: «o que vende o pó deixou cair o fio, a medalha e o anel e eu de joelhos remexendo cinzas de crepúsculo sem lograr encontrá-los, que silêncio ao rés da terra, que panorama de ausências, quanto valerá um periquito» (SM 53).

Nesse «panorama de ausências», os brinquedos e outros objectos, mesmo os mais extravagantes, ocupam o lugar desse ser ausente que nunca responde às demandas afectivas. A narradora de *Não é meia noite quem quer*, por exemplo, arrasta o Ernesto, um hipopótamo de pelúcia, ou um travesseiro, para esse «novo» espaço da casa antiga e, com isso, repete a relação de companheirismo construída com o objecto infantil, tentando (re)produzir o diálogo impossível de antes. Passado e presente, infância e maturidade, casa de antes e casa actual intersectam-se de tal forma que esses pares se tornam um só elemento: «e quem diz o anão da Branca de Neve diz o tempo em que morávamos do outro lado do rio» (SM 382). Esse pequeno objecto (o anão da Branca de Neve ou o hipopótamo de pelúcia), a exemplo de tantos outros, funciona como um indício da presença do passado no presente. E é essa presença da ausência que acompanha os sujeitos ficcionais, reafirmando o movimento de repetição obsessiva que estrutura os romances,

⁹³ Ana Gabriela Macedo, *Paula Rego e o poder da visão. A minha pintura é como uma história interior*, Lisboa, Cotovia, 2010, p.34.

sempre como índice de uma época perdida que, no entanto, se actualiza nas rememorações de cada personagem. São portanto os objectos inanimados que, de algum modo, substituem a incomunicabilidade pelo afecto. Mas este procedimento, no entanto, em lugar de dirimir a sensação de abandono exacerba-a ainda mais, na medida em que revela uma dimensão miseravelmente humana da indiferença nas relações de amor, ou que supostamente seriam fundadas no amor.

O objecto apresenta certa propriedade de condensar o passado. São, no fundo, coisas que causam espanto por desempenhar a função de suspender o tempo, como a clássica madalena proustiana⁹⁴. Mas este tempo suspenso e resgatado através da rememoração é indício subjectivo retomado através de um objecto que conjuga forças agregadoras e dissipadoras. Ao mesmo tempo que funciona como protector e guardião do passado, o objecto rasura esse tempo. Com o Ernesto, assim como com o anão da Branca de Neve, é estabelecida uma relação ambivalente, de amor e de resistência a esse amor, porque o objecto passa a figurar como metáfora desta ambivalência, que se fundamenta na ligação afectuosa com um móvel imóvel, animal sem *anima*, que se quer entretanto distante:

tinha um hipopótamo na mesinha, chamado Ernesto, que cuidava de mim
sem necessidade de me agarrar a ele, não me importava de o meter nos lençóis
mas o Ernesto preferia a mesinha
– Fico aqui e tu aí (MN 17).

⁹⁴ Marcel Proust atribuiu ao paladar e ao olfacto a função de evocar o passado. *Do lado de Swann* (1913), primeiro volume do romance *Em busca do tempo perdido*, as madalenas activam as reminiscências de uma personagem que, depois de saborear esse bolinho em formato de concha, revive a infância passada em Combray. Esta experiência sensorial oferece-lhe uma nova perspectiva sobre a sua vida, de modo que tudo o que pudesse estar escondido pela memória torna-se reencontrado e vivenciado: «E de repente a recordação surgiu-me. Aquele gosto era o do pedacinho de madalena que em Combray, ao domingo de manhã (porque nesse dia não saía antes da hora da missa), a minha tia Léonie, quando lhe ia dar os bons-dias ao quarto, me oferecia, depois de o ter ensopado na sua infusão de chá ou de tília. A visão da minúscula madalena nada me fizera lembrar até a ter provado; talvez porque, tendo-as visto muitas vezes depois disso, sem as comer, nas prateleiras das pastelarias, a sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outras mais recentes; talvez porque dessas recordações abandonadas durante tanto tempo nada sobrevivia fora da memória, tudo se havia desagregado; as formas – e também a da conchinha de pastelaria, tão gordurosamente sensual no seu preguiçoso severo e devoto – tinham sido abolidas, ou, ensonadas, haviam perdido a força de expansão que lhes permitiria chegar à consciência. Mas, quando nada subsiste de um passado antigo, após a morte dos seres, após a destruição das coisas, apenas o cheiro e o sabor, mais frágeis mas mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, permanecem ainda por muito tempo, como almas, a fazer-se lembrados, à espera sobre a ruína de tudo o resto, a carregar sem vacilações a sua gotinha quase impalpável o edifício imenso da memória». Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, trad. Pedro Tamen, vol. 1: *Do lado de Swann*, Lisboa, Círculo de leitores, 2003, p.54. Ver *infra* p.158.

Esta distância sentimental ou redução do afecto pode ser percebida tanto na relação com um bicho de pelúcia da infância quanto com o seu marido, cuja narração é curiosamente muito similar:

recordo-me da tarde em que a cara da minha mãe mudada
– Tens de usar um fato de banho que te tape cá em cima
onde, na minha opinião, não havia fosse o que fosse a tapar, dois nozinhos
que principiavam a incomodar-me e pronto, o resto igual, o hipopótamo,
preocupado
– Vais deitar-me fora?
(...)
– É evidente que não te deito fora
e deitei (MN 19)

o peito falso diferente do outro, o meu marido
– Isto não muda entre nós
e mudou (MN 50).

As casas antunianas costumam ser destacadas pelo seu aspecto de desgaste e abandono, em consonância com a fragilizada existência daqueles que nelas residem. O mobiliário, ou o recheio das casas, torna-se uma espécie de «personificação» das relações humanas ou, nas palavras de Jean Baudrillard⁹⁵,

um valor afetivo que se convencionou chamar sua “presença”. Aquilo que faz a profundidade das casas da infância, sua pregnância na lembrança, é evidentemente esta estrutura complexa de interioridade onde os objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência.

Os romances de António Lobo Antunes, guardadas as devidas proporções, são construídos à maneira de Michelangelo Antonioni, quando o enredo se fixa em composições familiares trágicas cujo foco está no «relacionamento de alguns personagens entre si e com os objectos que dispõem no espaço que os rodeia»⁹⁶. Comparando muito sucintamente ambas as obras, algumas semelhanças podem parecer mais evidentes, como é o caso de Tommaso (de *A noite*⁹⁷) e Rui S. (de *Explicação dos pássaros*), intelectuais à beira da morte que vivem casamentos

⁹⁵ *O sistema dos objetos*, São Paulo, Perspectiva, 1993, p.22.

⁹⁶ Cinemateca Portuguesa, *Michelangelo Antonioni*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa; Ministério da Cultura, 2008, p.44.

⁹⁷ *La notte*. Realização e Guião: Michelangelo Antonioni, Itália, 1961.

agónicos. Entretanto, é no que diz respeito à «etnografia do pormenor»⁹⁸ que os aspectos aqui abordados se relacionam intimamente com os filmes sobre a crise dos sentimentos que ficou conhecida como a trilogia da incomunicabilidade:

L'Avventura e *La Notte* terminavam de madrugada, quando as personagens tomavam consciência do seu esgotamento afectivo e só a piedade juntava ainda o que tudo o mais condenara já à separação. Nessa mesma madrugada se inicia a primeira sequência de *L'Eclisse*, a da separação de Riccardo (...) e Vittoria, esplêndida sequência, “construída como um adágio amargurado”⁹⁹.

Se a trilogia de Antonioni é sobre o fim do amor, ou sobre a morte do amor, os romances de António Lobo Antunes giram em torno do esmorecimento das relações afectivas, situando-se entre a ternura e a violência que não deixam de se atritar; derivam do vazio e da fantasmagoria o peso do silêncio conjugal, assim como histórias de suspensão de manifestações de afecto:

a quantidade de alturas em que devíamos dizer
– Pai
e não dizemos (MN 23).

Como nem sempre se conjuga família e afecto nesta obra, restam a perda, a falta, o espaço amplo, desabitado. Como disse Michelle Perrot¹⁰⁰, repito, «[s]ó se pode possuir o vazio». Salas vazias costumam dar a falsa sensação de que são maiores do que efectivamente são. Antes de reaprender como reocupá-las é preciso atravessar este espaço cujo conteúdo foi deslocado, tornado ausente, de modo que «a minha família não na sala, na extremidade do mundo» (SM 346); este espaço que já nos pertenceu e, de repente, parece estranho, outro, oco, este espaço em que tudo é longe, tudo é corredor.

⁹⁸ Jean-Claude Kaufmann, *O labirinto conjugal. O casal e o seu guarda-roupa*, Lisboa, Editorial Notícias, 2000, p.197.

⁹⁹ Cinemateca Portuguesa, *Michelangelo Antonioni*, ed. cit., p.50.

¹⁰⁰ *História dos quartos*, ed. cit., p.308.

4. Atravesso o corredor sozinha, não tenho medo do escuro

Como é possível perder-se num corredor? Como se altera a rota numa linha recta? E, se o corredor estiver escuro, como seguir adiante? Consideremos de antemão que o caminho é relativamente longo. Consideremos que já chegámos à metade do corredor. Consideremos agora que ficou para trás um objecto essencial. Como regressar? Um corredor é um cómodo de uma casa. Digamos que seja um cómodo de passar, e não de estar, como uma linha que liga dois pontos no espaço. É um espaço vazio. E se este espaço vazio estiver escuro, podemos sentir medo ao atravessá-lo. Mas temos mesmo medo de atravessá-lo? Ou de chegar à outra extremidade, no fim do corredor? Ou o que sentimos é, afinal, medo de deixar o lugar onde estávamos, tornando-o subitamente passado? Se estamos sozinhos à noite e atravessamos um corredor, é como se uma ponte para o infinito, ou para o desconhecido, estivesse dentro de casa. Abre-se a porta. É o futuro. Por outro lado, se vago lentamente, prolongo o fim do corredor.

Afinal,

- Quando acaba o corredor mãe?
- Não acaba (OB 93).

De outro modo, diz Georges Didi-Huberman:

esta porta permanece diante de nós para que não atravessemos o seu limiar, ou melhor, para que tenhamos atravessá-lo, para que a decisão de dar o passo seja incessantemente diferida. E nesta *diferença* (*différance*) mantém-se – suspende-se – todo o nosso olhar, entre o *desejo* de passar, de atingir o alvo, e o luto interminável, como que interminavelmente antecipado, de nunca ter podido acertar. Permanecemos no limiar, como perante esses túmulos egípcios que, em cada recanto dos seus labirintos, figuram apenas portas, mesmo quando diante de nós elas erguem tão-só o obstáculo concreto, calcário, da sua imortalidade sonhada (...). Nesta situação, somos forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nós, e desorientados diante de cada porta, diante de cada signo de orientação. Com efeito, encontramos-nos *entre um diante e um dentro*. E esta desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós aquilo que nos olha naquilo que vemos¹⁰¹.

¹⁰¹ Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha*, ed. cit., p.213.

Esta impressão fantasmagórica pode ser confrontada de forma mais precisa na voz do autista: «de tempos a tempos passos no corredor que apesar de distantes nunca se aproximam, afastam-se o que me leva a pensar que o corredor interminável e continuo a escutá-los muito depois de desvanecerem, minúsculos e precisos» (AI 131)¹⁰². O autista refere-se ao corredor da instituição psiquiátrica para a qual é levado, diferente, «porque quase não tem sons lá dentro» (AI 131), do corredor da casa da herdade, onde vivia com os pais, o irmão e os avós. Mas é em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* que esta imagem se torna elementar. Toda a trama do livro é construída à volta de uma imagem essencial: como que em câmara lenta, os filhos caminham no corredor da casa em direcção ao quarto da matriarca, que está a morrer. Todo o livro é, em paralelo com isso, como já aponte, a metaforização da lida de um touro, como a elastização do momento em que o animal é morto a estoque. Aos poucos, começam-se a misturar as imagens do animal destroçado, propenso a cair, do touro bravo lidado na arena, com a mãe que agoniza no quarto no fim do corredor.

No seu livro sobre «Los Toros», José María de Cossío diz que «não há dúvida de que uma tourada formal exige a luz do dia, e ainda mais especificamente, o dia de sol»¹⁰³. A «sorte de matar» põe em causa um elo entre matriarca/patriarca e filhos, em que ambos os lados, a um tempo, se lançam uns contra os outros. Enquanto Diogo e Maria José agonizam, presenciamos a aspereza no trato familiar, a fragilidade dos afectos. Em *Auto dos danados*, o ritual de morte narrado pelo doutor Alfredo compõe o «terceiro dia da festa», que associa a morte do patriarca a do

touro de súbito sozinho (...), o touro tão sozinho como o velho de boca aberta, sem bochechas, na sua cama enorme, a examinar o tecto sem de facto o ver, a examinar as paredes sem de facto as ver, a examinar os filhos e os netos ao redor do colchão (AD 238).

¹⁰² Ver também AI 142.

¹⁰³ José María de Cossío, *Los Toros. La fiesta, el toro, la plaza y el toreo*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1995, tomo I, p.697: «[e]s indudable que una corrida formal requiere la luz del día y, aún más concretamente, el día de sol».

A cena, longa e de um largo sadismo, põe o touro no centro da arena, e no centro do texto, ampliando e confluindo cada vez mais a relação entre as agonias de Diogo e do touro:

O touro, bêbedo, rodopiou nas patas bêbedas (...) do mesmo modo que as pupilas do velho ao demoraram-se no filho, no genro, nas netas, ou no marido dentista da neta menos feia das duas, faziam recuar a plateia amedrontada, como se pudesse ainda dominá-los, esmagá-los, dar-lhes ordens, escarnecê-los, pôr-lhes e tirar-lhes alcunhas consoante os seus caprichos de momento, os seus apetites, os seus humores, as suas cóleras (...), de forma que quando extraí da maleta um tubo de borracha para lhe atar o braço e encontrar a veia, lhe laçaram, de fora da arena, um dos chifres, e o puxaram para as trincheiras a fim de lhe laçar o outro, um bicho corrido dez ou quinze vezes, pelo menos, de pijama aberto, a respirar, de tempos a tempos, resfôlegos irregulares e fundos como o vento (AD 239).

O final de *Auto dos danados* conjuga, por fim, a morte do animal e a do patriarca num espectáculo de carnificina:

Um primo da minha mulher, de chapéu na cabeça, esmurrava-lhe a testa, a garupa, os flancos, o lombo, abria a navalha, espetava a lâmina no corpo escuro do bicho, retirava-a, espetava outra vez num movimento ritmado de ferreiro. O genro agarrou numa faca e apunhalou o velho num dos ombros, o meu pai aplaudia, a filha tirou-me a seringa das mãos e cravou-a com toda a força no pescoço do doente, um dos perdigueiros uivou angustiado na sala, o chefe de estação enterrou-lhe a chave de parafusos no umbigo, o touro, vomitando sangue por dezenas de bocas, tentava escapar das cordas, das facas, das navalhas, das foices, submergia-se sob metais rápidos que luziam, sob gritos, sob berros, sob as gargalhadas, sob os arrotos e guinchos e triunfo, ajoelhou, tombou de lado e o neto pequeno decepou-lhe uma das orelhas com a tesoura da mãe e mostrou-a à praça que lhe acenava os lenços, os bonés, os chapéiros de palha. Está morto, disse eu à família (...). Está morto, disse eu, arrastem-no da arena pelos cabos que lhe seguram os cornos, amarrem-lhe as patas e levem-no e dividam-lhe a carne e vendam-na no talho, podem embebedar-se dois ou três dias com o dinheiro do finado, esse bicho inteiriçado e grosso, sem majestade alguma, que sangrava e que sangrava ainda (AD 240-241).

A narração da morte de Maria José, tal qual os touros na última estocada, é focada na posição do seu corpo que se dobra sobre si mesmo: «os joelhos dobrados, o corpo dobrado sobre os joelhos, a cabeça por estranho que pareça sem peso a aguentar um momento esvaziando-se de lembranças» (SM 293). É muito comum na obra antuniana a repetição de temas, como se de versões sucessivas se tratasse, com a recuperação ou a reescrita de episódios e aspectos. A metáfora tauromáquica, associada à agonia e morte da potestade familiar, é, como já referi,

uma dessas temáticas. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* funciona, de certo modo, como um duplo ou como um hipertexto¹⁰⁴ de *Auto dos danados*, porque entre ambos os livros existe muito especificamente uma relação de auto-referencialidade, um processo de (auto-)apropriação, isto é, de representação que deriva de uma representação anterior que se constitui numa reconstrução ou renovação do original. Trata-se, pois, de *leitmotive* travestidos e de referências que se sobrepõem. Nestes romances, em que saem de cena *pater familiae* e *mater familiae*, respectivamente, observa-se, para além do questionamento da onipotência patriarcal, o declínio de uma organização hierárquica, já que a morte de Maria José pode ser vista como um contraponto da morte de Diogo. A passagem do fim do patriarca para o fim da matriarca constitui uma outra forma de evasão, sendo estes pais que agonizam e morrem os últimos representantes de um determinado modelo familiar.

Se há um cómodo na casa que habitualmente não é ou é minimamente mobilado é o corredor, constituindo, portanto, um espaço materialmente vazio. A passagem (ou o corredor) costuma ser o espaço menos habitado, mais interior e mais sombrio de uma casa, por não receber directamente a luz natural. Dele é feito «o limiar que ali se abre, entre o que [se] vê (o mar que se afasta) e aquilo que o olha (a mãe que morre), este limiar não é senão a abertura que ele traz *dentro* de si»¹⁰⁵. Mas, para além de ser um caminho também para ver «a mãe que morre», este espaço vazio pode constituir uma via de acesso ao quarto dos pais, como Maria Clara, em criança: «apetecia-me tanto deitar-me com eles, atravessar o corredor (...), encontrar o colchão e estender-me entre ambos» (NE 43); ou Ana, a realizar o mesmo percurso, atemorizada com algumas vozes e com a possibilidade de a noite alterar as dimensões do espaço, ou talvez com o facto de a sua imobilidade causar a sensação de tudo ao seu redor não parar de se mover:

quando acordava a meio da noite atravessava o corredor na direcção do quarto dos meus pais, um trajecto muito mais longo que durante o dia com centenas de árvores nas janelas que não gostavam de mim falando, falando

– Ana

isto sem vento, sem chuva, sozinhas

– Ana

¹⁰⁴ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.14.

¹⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha*, ed. cit., p.212.

eu de mãos nas orelhas
– Ana o quê?
e as árvores multiplicavam as folhas enquanto o corredor não cessava de
aumentar (SM 317-318).

Mas o corredor torna-se, aqui, numa metáfora para uma via de evasão: estrada, mar, poço ou falésia, não importa como ou para onde, o que muitas destas personagens procuram é uma saída possível:

Hoje estava capaz de me ir embora: pegar nas chaves do carro sem motivo
nenhum

(...)

descer as escadas

(...)

até à garagem da cave, ver o fecho eléctrico abrir-se com dois estalos e
dois sinais de luzes, ver a porta automática subir devagarinho e logo na rua
acelerar o mais depressa possível, queimando semáforos, na direcção da auto-
estrada, sem ligar aos painéis que indicam as cidades e a distância em
quilómetros, sem uma ideia na cabeça, sem destino, sem mais nada para além
da pressa de ir-me embora, colocar entre mim e mim o maior espaço possível,
esquecer-me do meu nome, dos nomes dos meus amigos, da minha família,
do diário que deixei não sei onde no Estoril e me persegue.

(...)

Hoje estava capaz de me ir embora: as paredes da casa apertam-me, tudo
me parece tão pequeno, tão inútil, tão estranho.

(...)

Hoje estou mesmo capaz de me ir embora antes que fique louca como os
cães, correndo em círculos na noite.

(...)

Hoje estava capaz de me ir embora. Metia todo o dinheiro da gaveta no
bolso, deixava aqui a mala, os documentos, os sinais de quem sou. Se me
perguntarem o que faço responder que não tenho profissão. Sou apenas uma
mulher num restaurante das bombas de gasolina à beira de uma portagem, a
mastigar calada. Pode ser que volte um dia, pode ser que não volte (NE 541-
542).

«Hoje estava capaz de me ir embora», «estava capaz» é o que diz Maria Clara num discurso que dá conta de sua abalada fantasiosa, como são efectivamente quase todas as abaladas desta obra. Como disse Michelle Perrot, «[à] falta de melhor, é sempre possível evadir-se pelo sonho (...). Viajar pelo pensamento como todos os reclusos»¹⁰⁶. A maioria das personagens antunianas que expressa o desejo de partida, por algum motivo, acaba por não partir, como Maria Clara: «À falta de

¹⁰⁶ Michelle Perrot, *História dos quartos*, ed. cit., p.183.

melhor toco-me com o dedo no vidro»¹⁰⁷. Diria que a evasão da narradora de *Não é meia noite quem quer* é um tanto mais complexa, tendo em vista que o seu desejo de sair, anunciado desde o início do romance, se confunde imaginariamente, como já ficou dito, com a partida da sua mãe:

termino o meu relato aqui, às vinte para as sete de domingo, não tenho mais a dizer, a ponta da falésia a vinte metros se tanto

(...)

óbvio que tenho medo, ou seja acho que tenho medo, ou então não tenho medo mas as ondas tão fortes, mas as gotas de espuma, mas a noite começa

(...)

e a minha mãe a levantar-me no chão para me pegar ao colo e dançar comigo, ganas de inclinar a cabeça para encostá-la à sua e não encosto, de lhe abraçar a nuca e não abraço, de poisar a testa no seu ombro e não poiso, fico direita, rígida

(...)

à medida que a valsa nos aproxima do ângulo da rocha a girarmos as duas, a minha marcando o ritmo

(...)

a minha mãe a separar-me de si e a estender-me na direcção do mar, consoante me estendia, a fim de deitar-me, na direcção da cama, os lençóis e a almofada a aproximarem-se e eu tão satisfeita, tão cansada, tão cheia de sono que, no momento em que me largou, não sei qual de nós duas caiu (MN 453-454).

Maria Clara e a narradora de *Não é meia noite quem quer* são personagens evadidas. No fundo, desejam escapar de um tipo de vida dentro da qual muito provavelmente se sentem sufocadas. Para isso, recorrem a manobras, ainda que ilusórias. Alheamento e suicídio são subterfúgios, consequências extremas de uma fuga ao quotidiano que assume, com frequência, a imagética do voo. Mas o voo, em toda a obra, raramente quer mesmo dizer a deslocação pelo ar, a não ser pelo excesso de imagens relativas às aves. Lembro-me, a este propósito, de Domingos, de *A ordem natural das coisas*. É ele quem diz que «cada um voa como pode». E a maioria destes voos dão-se, de facto, como sonhos, devaneios, desejos que dificilmente se realizam. Cada romance de António Lobo Antunes estrutura-se, fundamentalmente, como um sonho, ou poderia ser assim compreendido, como um sonho sem fim que cria apenas um espaço de sensações, um círculo íntimo

¹⁰⁷ Cf. NE 543: «Ligo a televisão. Não entendo o que se passa no écran mas continuo a ver. Uma menina sorri-me do aparelho. Infelizmente o sorriso dura pouco tempo. Se calhar nem sequer um sorriso. Se calhar sou apenas eu que necessito de um sorriso. Há momentos na vida em que necessitamos tanto de um sorriso. À falta de melhor toco-me com o dedo no vidro».

mas, ao mesmo tempo, árido, em que não deixam de pairar nuances muito ténues entre a ternura e a agressividade, tudo ao mesmo tempo, «com medo e contente, insegura e feliz» (OB 478). A abertura dos romances antunianos é para dentro e o que se vê lá dentro é toda uma mundividência, por excelência, onírica.

Muitas vezes, o desejo de evasão não chega a ser concretizado, não passando de um esboço que as personagens efectivamente não realizam. Traçam estratégias de fuga, a fim de escapar de «um presente de lamentos» (NE 110), mas «[e]sta atitude corresponde ao anseio genérico que a situação de abalada pressupõe, que pode definir-se como uma espécie de abandono activo, por parte das personagens, de situações em que elas próprias se sentem abandonadas, ou pelo menos insatisfeitas»¹⁰⁸. A maior parte das fugas, no entanto, materializa-se através da idealização de um futuro ou do resgate de um passado, tido como mais feliz que o tempo presente. Algumas personagens, seja por entorpecimento, seja por excesso de imersão num futuro que nunca chega ou no passado que já não volta, mantêm-se presas a este tempo intervalar, tempo de espera, ou vazio.

Imagem que se repete nesta obra, o corredor é aqui entendido como simulacro horizontal e/ou vertical da espiral, vertiginosa: «há dias como poços de onde não se sai sem uma corda» (MN 274). O corredor torna-se na linha que liga duas extremidades, de um ponto original para o infinito, o abismo que, com frequência, quer significar a possibilidade de estar face ao novo. É este simulacro recorrente que simboliza a mobilidade e a continuidade, ainda que em estágios descontínuos, a exemplo da imagética do arquipélago como linhas tracejadas¹⁰⁹, que estabelece, todavia, relações incomunicáveis. Mais uma vez convoco Franz Kafka que, só por meio da sua conhecida carta dirigida ao pai, foi capaz de reflectir sobre uma relação de dependência e incomunicabilidade por ele vivenciada angustiadamente:

É como se alguém estivesse preso e tivesse, não apenas a intenção de fugir, o que até poderia conseguir, mas também, e ao mesmo tempo, a intenção de reconstruir a prisão, transformando-a no seu próprio palácio de prazer. Acontece que, se foge, não pode fazer a transformação, e para fazer a

¹⁰⁸ Maria Alzira Seixo et alii, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p.12 (verbetes «Abalada»).

¹⁰⁹ Cf. *supra* nota 17: os já referidos «tracejado[s] impreciso[s]» na crónica «Fantasma de uma sombra», in *Segundo livro de crónicas*, ed. cit., p.181.

transformação não pode fugir. Se eu quiser tornar-me independente, nesta relação particularmente infeliz que tenho contigo, terei de fazer alguma coisa que não tenha qualquer relação contigo. O casamento é, de facto, a maior dessas coisas, e permite a mais respeitável independência, mas está ao mesmo tempo numa estreita relação contigo. Querer sair desta prisão roça, por isso, as raias da loucura, e qualquer tentativa arrisca-se a ser punida pela demência¹¹⁰.

Para Kafka, é a escrita que representa «um ensaio de fuga»¹¹¹, a possibilidade de vislumbrar uma independência de tudo o que se relaciona com a *potestas patris familias*. Creio que, neste aspecto, com António Lobo Antunes não seja tão diferente. Em última instância, é a escrita que se torna num lugar habitável. Em outras palavras, das tentativas de emancipação, a escrita é talvez a única estância que permite *sair*. A partida em tom de abalada, em jeito de fuga, reforça a ironia do discurso de Maria Clara:

não sei porquê julguei que ia chorar e não chorei, a cadeira tornou a baloiçar na pintura do tecto, a minha irmã e eu brincávamos às fadas no rebordo do lago e era engraçado como
(mesmo sem palavras mágicas)
ao primeiro gesto da varinha de condão
(um pedaço de cana com uma estrela na ponta)
deixaram de existir doenças, agonias, hospitais, mortes e ficou tudo bem, tudo bem, tudo bem graças a Deus, ficou tudo bem para sempre (NE 30).

Este tom irónico, de certo modo, está presente desde *Memória de elefante*:

São cinco horas da manhã e juro que não sinto a tua falta. (...) Palavra de honra que não penso em ti. Sinto-me bem, alegre, livre, contente, oiço o último comboio lá em baixo, adivinho as gaivotas que acordam, respiro a paz da cidade ao longe, desdobro-me num sorriso feliz e apetece-me cantar (ME 155).

O plano de fuga de Maria Clara, por se tratar de um diário, realiza-se através da escrita que regista suas impressões e, ao mesmo tempo, cria um mundo paralelo, um mundo em duplicata. Por isso, o autor do livro – Maria Clara é autora do seu diário – exhibe suas rédeas: «A criação, “o livro” como faena de confissões e memórias, é obra a que o autor força as personagens (...) até à revolta final»¹¹².

¹¹⁰ *Carta ao pai*, ed. cit., p.73-74.

¹¹¹ *Id.*, p.76.

¹¹² Filipa Melo, «Arena de fantasmas», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, p.457.

Apesar de Filipa Melo se referir a *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, na maioria dos romances, tudo não passa de um complexo emaranhado familiar em que todos se tentam manipular uns aos outros, e, lá no fundo deles, está o autor como num labirinto, e sua hábil mão que manipula as linhas que ligam as personagens.

Livro construído em contagem regressiva na expectativa do encontro consigo mesma no Alto da Vigia, *Não é meia noite quem quer* é uma preparação para este encontro derradeiro, que surge como que em clave com a anunciação da morte da matriarca para as seis horas em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*: «Oxalá isto das seis horas acabe depressa para deixar os assuntos em ordem e ir-me embora» (SM 169). Este, por sua vez, surge em clave com o enredo de *Auto dos danados*. Para além de ambos os livros serem constituídos como anunciações, há ainda que se considerar a imagem do corredor, metaforizada verticalmente na falésia em *Não é meia noite quem quer*.

Da polarização entre dois *topoi* – a gaiola e o corredor –, experimenta-se uma «desorientação, experiência em que já não sabemos exactamente o que está *diante* de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos não é já esse *dentro*, do qual seríamos desde sempre prisioneiros»¹³. O corredor funciona como espaço de interligação/intersecção de espaços, lugar ou ritual de passagem, como um túnel que se abre, compondo uma continuidade. Por metáfora, o próprio livro pode ser assim concebido, como um rito de transição de uma coisa que vai gradativamente desaparecendo para outra, a travessia, o devir:

e atravessámos o pátio que nos separava do portão, loureiros e amoreiras e um plátano amparado às grades, e a minha mãe para o meu tio, na jovialidade com que se animam os cancerosos,

– Apanhamos o eléctrico no Cais do Sodré e vais desfrutando a paisagem (ONC 245).

– Explica lá a história de só conseguires dormir com esse travesseiro podre?

comigo a responder-lhe, calada, nunca tiveste de atravessar corredores a meio da noite, nunca tiveste de proteger-te dos pingos, dos estalos, das cafeteiras que iam comer-te (MN 107).

¹³ Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha*, ed. cit., p.211.

O Alto da Vigia surge, também, como elemento metafórico do poço assim como o poço «surge como metáfora do inferno, tendo com este de comum o facto de ser espaço de descida desamparada e destruidora, com a correspondente topografia subterrânea de uma profundidade que (...) provoca a submersão, com agonia, olvido e morte, no afogamento supliciante, afundamento sem apelo, e escuridão irreversível»¹¹⁴. E é neste cenário que a morte/queda da narradora se associa à outra imagem: «vieram buscar toiros na semana passada para a primeira corrida e os cavalos fazendo sombra no mar ou seja no penedo onde a gente brincava a escorregar do musgo» (SM 19). As imagens deste espaço tornam-se cada vez mais imbricadas em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, porque, para além do próprio corredor da casa em cujo fim está o quarto de Maria José, o touril, espécie de corredor anexo à praça de touros onde são mantidos antes da corrida, torna-se na metáfora deste espaço doméstico de passagem.

A narradora regressa, portanto, à casa do Alto da Vigia, dela sai e a ela volta para, de alguma forma, estar entre o que foi amado e o que foi irremediavelmente perdido. Assim como outras figuras da obra, esta personagem sem nome permanece «de forma irremediável, em gaiolas de grades inexistentes»¹¹⁵, dependente de afectos ausentes e do seu passado familiar, de modo que, ao fim e ao cabo, partir do Alto da Vigia ganha um sentido renovado ao tornar-se um *trabalho de partir*.

Os pássaros representam, nesta *partida*, uma imagética contígua do mundo humano, como a intenção de uma liberdade da qual estas personagens geralmente não dispõem, ou como testemunhas de uma existência amesquinhada, cuja manifestação final é a do voo e da indagação quanto ao sentido de viver. Rui S. pede ao pai «Explica-me os pássaros» (EP 47), *leitmotiv* que se desdobra em outras interrogações. O pássaro irrompe como a figura alada, símbolo de evasão, como num processo de assimilação ou justaposição de onde decorre a ideia de que «cada um voa como pode», de que «cada um voa realmente como pode» (ONC 92)¹¹⁶:

¹¹⁴ Maria Alzira Seixo, *As flores do inferno e Jardins suspensos. Vol. II de Os romances de António Lobo Antunes*, Alfragide, Dom Quixote, 2010, p.73.

¹¹⁵ Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, ed. cit., p.63.

¹¹⁶ Ver também ONC 94.

frequentemente pela imaginação, para longe de um presente limitado ou de um compasso de espera para um futuro que, na maioria das vezes, não é consumado.

Qualquer dos saltos incitados por esta obra não passa de um embuste de libertação. Parece que as personagens antunianas se interrompem ou são interditas no primeiro passo necessário para a libertação. Aquelas que são capazes de dar o primeiro passo, quase sempre em direcção à morte, permanecem no limiar entre o mundo em que os demais as circunscreveram e aquele que elas próprias assumiram e, nele, se subsumiram. Slavoj Žižek pensa, a este propósito, que para escapar de uma sujeição, a «libertação deve ser encenada por uma espécie de *performance* corporal. Mais ainda: esta *performance* deve ser de uma natureza aparentemente “masoquista”, deve pôr em cena o processo doloroso de se auto-agredir»¹¹⁷.

Esta *performance* é o salto. E, para realizá-la, algumas personagens, ainda que estejam sempre em busca de um lar ou de um reduto de afecto, têm que destruir a casa e criar outras moradas. Relembro a circunstância em que Beatriz, ao visitar as coisas que sempre estiveram à sua espera, reencontra o passado: «[q]uer dizer não sei se tenho casa mas é a casa que regresso» (SM 375). Regressar a casa é recriar o passado e «recriar o passado é uma maneira de fazer guerra ao tempo»¹¹⁸. Conforme o tempo cria outros espaços para a perda irreparável, Beatriz reabita a casa e constrói, por assim dizer, *um tecto todo seu*.

Certa vez, António Lobo Antunes disse que «[o]s livros que foram muito importantes para mim continuam dentro de mim como ecos distantes, como aquelas pessoas que foram importantes para nós, como as luzes, à noite, das casas abandonadas»¹¹⁹. A sua obra romanesca é, também ela, uma composição contígua toda feita de luzes e sombras. Ao elaborar um discurso sobre a retórica obsessiva da escuridão, sem obliterar uma investigação sobre o lado obscuro (interior) do ser, procurei até aqui acompanhar algumas «personagens [que] parecem perder progressivamente a capacidade de exteriorizar as suas verbalizações, falando cada

¹¹⁷ Slavoj Žižek, «A violência do fantasma», in *A subjectividade por vir. Ensaio crítico sobre a voz obscena*, trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio D'Água, 2006, p.73.

¹¹⁸ Louise Bourgeois, *Destrução do pai, reconstrução do pai*, ed. cit., p.19.

¹¹⁹ Cf. entrevista a Noémia Malva Novais, «Os prémios são agradáveis quando vem muito dinheiro a acompanhá-los», in *Diário de Coimbra*, 6 de junho de 2004, p.14.

vez mais para dentro de si mesmas, vivendo cada vez mais na sombra silenciosa de vidas que os romances reduplicam»¹²⁰. Foi assim que, mantendo-me atenta aos relatos que conjugavam a clausura e o desejo de evasão, pude ouvir, dentre outras vozes, a de Maria Clara: «se ao menos houvesse uma forma de sair» (NE 43); a de Maria José: «quem me reconhecerá sob a terra (...) quem nos visitará esta noite» (SM 330); a do autista: «como a existência se torna sem gosto ao deixarmos de ter medo do escuro» (AI 122); ou a do pai da narradora, em *Não é meia noite quem quer*: «– Pode apagar a luz que não tenho medo» (MN 126).

¹²⁰ Ana Paula Arnaut, «A escrita insatisfeita e inquieta(n)te de António Lobo Antunes», in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: a arte do romance*, Alfragide, Texto, 2011, p.80.

já só faltamos o meu irmão e eu na parede
para que a família inteira em molduras

O arquipélago da insónia, p.50.

1. Retratos, entre o móvel e o imóvel

Cada vez mais me assalta a impressão de que são os temas e as palavras que nos perseguem, e não o contrário. Ou talvez sejam as imagens que nos seguem, como sombras, e as palavras tornam-se apenas uma forma de estremar as imagens. Assim, surgem, para conviver com os «tracejado[s] impreciso[s]»¹²¹, os «traçados reguladores» do rectângulo, «forma arquetípica do enquadramento pictórico»¹²². A moldura, «como o superlativo da imagem, aquilo que a completa e realiza»¹²³, encerra, afinal, o «ser como imagem. Como se toda a sua existência tivesse sido guiada pelo soberano desejo de se transfigurar, de se converter ele mesmo em uma imagem»¹²⁴. A moldura não só dá conta de um recorte, afirmando a fotografia exposta, como também é capaz de dizer sobre aquilo que ali não figura, sobre o que foi deslocado para fora.

Por exemplo: ao notar que «apenas a família da minha mãe no álbum de casamento» (NE 32), Maria Clara perfaz o trajecto da sua vida pessoal e familiar, fazendo correr em paralelo o registo da imaginação e os acontecimentos por ela vivenciados, (con)fundindo, muitas vezes, uns nos outros. É a maneira como as

¹²¹ António Lobo Antunes, «Fantasma de uma sombra», in *Segundo livro de crónicas*, ed. cit., p.181.

¹²² Roland Barthes, *Como viver junto*, ed. cit., p.224.

¹²³ *Id.*, p.225.

¹²⁴ Cf. Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p.51: «l'être-selon-l'image... Comme si toute son existence avait été guidée par le souverain désir de se transfigurer, de se convertir lui-même en une image».

suas fantasias são descritas que representa a sua história ou a história das suas origens. Consideradas do ponto de vista da sua formação, as fantasias de Maria Clara compõem aquilo que Freud instituiu como o conceito de realidade psíquica. É isto o que ela parece fazer a todo o momento: incorporar na realidade material a realidade psíquica, «núcleo irredutível do psiquismo, registro dos desejos inconscientes dos quais a fantasia é “a expressão máxima e mais verdadeira”»¹²⁵. Mas, apesar de algumas conjecturas de Maria Clara constituírem tão-somente uma satisfação fantasística que adia e/ou nega a realidade, a sua constatação, a partir do que foi excluído num álbum de fotografias, é semelhante à percepção construída por Raquel, que, ao folhear um álbum com fotografias de família, indaga: «– O que faz aqui o postal?» (AP 192). Ao deparar-se com o postal das acácias em Sintra, a filha do pimpolho atesta que aquilo não se trata de

uma fotografia como as outras é um desses postais de pacotilha a preto e branco que se compram em Sintra com o Palácio da Vila ou Monserrate ou o Castelo

(no caso a estrada de Seteais e umas acácias num muro)
que o meu pai não sei porquê meteu no álbum que me emprestou
(AP 175).

Nas dez fotografias que compõem a primeira parte de *Eu hei-de amar uma pedra*, torna-se relevante a presença de um postal, ao invés de um retrato, na medida em que a sua presença indica uma ausência indelével, a da «sua amante pai, não ainda sua amante, sua amante depois, na hospedaria da Graça que não existe no álbum» (AP 205-206). O facto de uma das imagens não ser uma fotografia representa o que lá não está, ou seja, a mulher com quem foi mantido um longo relacionamento extra-conjugal e que, por isso, não poderia aparecer no álbum da família.

Na verdade, o facto de não haver um retrato da senhora do crochet¹²⁶ só importa à ordem social, porque as acácias de Sintra suplantam a figura desta

¹²⁵ Ver Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, *Dicionário de Psicanálise*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998, pp. 223-226 (verbete «fantasia»).

¹²⁶ Embora seja muitas vezes referida como a senhora do crochet, prefiro designá-la como a senhora do medalhão, uma vez que a «doente que continua de luto com o retrato do homem no medalhão refere que os sintomas se mantêm (...) e lá estão eles com a tristeza, a mania da tristeza, a felicidade da tristeza» (AP 275).

mulher cuja imagem é tornada ausente. A inexistência de um retrato seu não se justifica apenas pelo facto de que uma fotografia comprovaria a relação fora do casamento, podendo servir como registo e/ou prova do adultério. O postal de Sintra não configura efectivamente um retrato exterior de uma figura, mas o retrato interior de uma experiência. Diria até que, se uma «fotografia é simultaneamente uma pseudopresença e um signo de ausência»¹²⁷, o postal constitui uma supra-presença, na medida em que tenta possuir uma realidade simbólica, uma vez que as imagens fotográficas costumam ser instantes do real em miniatura.

Quando Susan Sontag escreve que «[f]otografar é apropriarmo-nos da coisa fotografada»¹²⁸ ou que «[f]otografar pessoas é violá-las, vendo-as como elas nunca se vêem, conhecendo-as como elas nunca se poderão conhecer; é transformá-las em objectos que podem ser possuídos simbolicamente»¹²⁹, penso que, de alguma forma, a senhora do medalhão é inapropriável. Quero dizer com isso que, ao contrário de qualquer retrato, o postal de Sintra não é um *memento mori*; é uma recordação e, ao mesmo tempo, um meio de negá-la. Nele não estão registadas a mortalidade e a vulnerabilidade de ninguém, ao passo que, quando ambas as personagens já estiverem mortas, o postal perde esta camada simbólica, sem deixar, contudo, de constituir um objecto misterioso. Se nele não estão estampadas a face ou as expressões da senhora do medalhão, é o ambiente que alude a uma experiência que, não podendo ser comprovada pelas demais personagens, é lembrada pelo pimpolho. Neste sentido, o postal cumpre a mesma função que qualquer fotografia: apesar de ser um objecto frágil, ele incita à nostalgia, restabelece a nossa precária relação com o passado e geralmente perdura, sobrevive para além de nós. Por outro lado, ao contrário da fotografia, o postal perde a sua imortalidade na medida em que perde o seu significado, ou seja, o de um momento compartilhado por um casal em Sintra já que, só para o casal, este significado existe. A imortalidade, no entanto, é parcialmente recuperada pela escrita do

¹²⁷ Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, trad. José Afonso Furtado, Lisboa, Quetzal, 2012, p.24.

¹²⁸ *Id.*, p.12.

¹²⁹ *Id.*, p.23.

romance, porque, embora não se tenha acesso à imagem do postal, conhecemos a história nele gravada e a ele remetida.

Por isso, talvez o postal de Sintra não estivesse por engano no álbum de família: assim como qualquer fotografia, o postal também é um pequeno objecto conservado para que se possa olhar repetidamente. Em todo o caso, o que ali se tem é uma imagem familiar a ambos (ao pimpolho e à senhora do medalhão) e, portanto, não poderia ter sido guardado em lugar mais apropriado. O postal, de modo diverso da fotografia, ao alentar a memória, é mais verdadeiro do que poderia ser qualquer retrato com a imagem dela ou de ambos. Ele não traz à tona uma interpretação do real, mas um raio de sensações.

Uma vez que a função dos retratos é a de retratar – isto é, revelar, mostrar, descrever uma cena, confrontar, reparar, desdizer, tocar novamente –, toda a memória é sempre mais a produção de uma imagem do que a recuperação daquela que se pretende reter ao olhar uma fotografia. Em *Eu hei-de amar uma pedra*, como já bem observou Graça Abreu, os retratos não são senão «materiais» que testemunham «a incapacidade» «de restituírem o passado perdido»¹³⁰. O álbum, este objecto que armazena imagens e, ao mesmo tempo, evoca valores afectivos, funciona como dispositivo que remete, com frequência, a uma realidade fugidia e reconstitui precariamente o gesto, o instante guardado no retrato.

De qualquer modo, a forma como uma imagem é produzida, e até mesmo a condição de conservação ou exposição de uma fotografia, é significativa para o entendimento da produção imaginativa e consequentemente para a convivência com o fantasma. E o que é visto por Raquel como algo extravagante, misturar um postal no meio de fotos da família, pode ser compreendido como uma prova concreta de amor. «As Fotografias» (título da primeira parte do romance), bem como os retratos geralmente evocados ao longo da obra de António Lobo Antunes, constituem, no fundo, um pretexto para falar do sentimento de perda, do desaparecimento de membros de famílias, compondo, assim, um álbum de ausências:

¹³⁰ Maria Alzira Seixo *et alii*, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p.260 (verbete «Fotografia»).

a minha mãe a esmiuçar negativos onde fantasmas, não pessoas, com o branco e o preto ao contrário, feições pretas, roupas de aparição que flutuavam
– Não acredito nisto
se o dono das noivas me tirasse o retrato eu um espectro (AP 502).

São estas coisas imóveis, os «negativos», que permanecem visíveis, materializadas no retrato, cujas formas entram pelos nossos olhos como objectos sensíveis. Todavia, pode haver uma «impressão sensível, ou imagem, ou fantasma (...) posteriormente recebida pela fantasia, ou virtude imaginativa, que a conserva, mesmo na ausência do objeto que a produziu»¹³¹. Esta «impressão sensível», materializada através de uma «imagem», talvez seja precisamente o «fantasma», ou uma aparição sob forma espectral, que se caracteriza pela sua passagem de um registo a outro – real a ilusório e vice-versa. Um dos aspectos desta transição é a negação, cuja função defensiva tem como principal propósito o de impedir o surgimento de um episódio traumático, que pode decorrer de uma relação entre um sujeito e um objecto (entenda-se: o seu objecto de afecto), vulneravelmente variável, que promete tamponar um vazio impreenchível pelo outro.

Neste sentido, o retrato pode atender de forma satisfatória à capacidade fantasmática de fazer aparecer um objecto inapreensível. Mas, neste caso, é o postal das acácias em Sintra que melhor cumpre essa função. Em *Eu hei-de amar uma pedra* surge, pois, uma série de retratos: «um retrato de estúdio» (AP 15), o «retrato do casamento» (AP 41), «o retrato da noiva na parede» (AP 42), até que «afigura-se-me que todos no retrato, a começar por mim, mortos agora» (AP 59). E esta fixação nos que estão «mortos agora» é um aspecto hipertenaz do «trambolho» (para o pai) / «pimpolho» (para personagens que contextualizam a sua infância) / «senhor» para a senhora do medalhão. Esta personagem, como muitas outras, não nomeada, reconhecida apenas pela sua posição social ou de afecto familiar, reencontra a namorada da juventude e com ela retoma um relacionamento que «representa uma impossível tentativa de reconstituição do passado perdido, mais alimentada, nos encontros das Quartas-feiras, pelo silêncio

¹³¹ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.130.

partilhado do que pela efusão amorosa»¹³². E é justamente por partilharem mais «silêncio» que «efusão amorosa» que, ao vivenciarem uma relação de amor (que lembra a primeira estrofe da cantiga «Nasci pra morrer contigo»¹³³), a senhora do medalhão pode simbolizar, para o pimpolho/trambolho, uma «duplicação fantasmática»¹³⁴.

Como ele pensava que a senhora do medalhão havia morrido num sanatório em Coimbra, ainda na juventude, ela constitui, de algum modo – só para ele –, um objecto de afecto perdido e resgatado. Quando se reencontram alguns anos mais tarde e dão início a uma ininterrupta vivência amorosa, esta vivência constitui uma tentativa falhada de resgate do passado e, ao mesmo tempo, aquilo que Giorgio Agamben chama «a fantasmagórica realidade do perdido»:

Se a libido se comporta *como se* tivesse acontecido uma perda, embora *nada* tenha sido de fato perdido, isso acontece porque ela encena uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído, aparece como perdido, e aquilo que não podia ser possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado enquanto objeto perdido.¹³⁵

Por isso, talvez seja mais adequado dizer que ambos partilham, ao longo de 52 anos, não só silêncio mas, de certa forma, o exercício de um luto que consiste em constatar, diante da prova da realidade, que a pessoa amada deixou de existir, fixando-se em toda lembrança e em todo o objecto que com ela se relacionam. Trata-se, portanto, de uma «duplicação fantasmática»¹³⁶, pois lá, neste duplo aspecto da realidade, está tudo: em cada encontro semanal, eles debatem-se contra a melancolia, revivem a perda do amor e parecem estar muito mais presos a esta paisagem nostálgica do que dispostos a construir efectivamente um amor. Diante da impossibilidade de voltar ao passado, revivem, a um só tempo, o que não foi e o que nunca será. Amam, de facto, uma pedra – pois «uma pedra sempre é mais

¹³² Graça Abreu, «Ondas coloridas», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, ed. cit., p.304.

¹³³ Cf. António Lobo Antunes, *Letrinhas de cantigas*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p.31: «Nasci pra morrer contigo/ a cama que tenho dou-te/ meu amante meu amigo/ não te vás fica comigo/ nasci morrer contigo/ esta noite toda a noite».

¹³⁴ Clément Rosset, *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, ed. cit., p.123.

¹³⁵ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.45.

¹³⁶ Clément Rosset, *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, ed. cit., p.123.

firme»¹³⁷ –, uma imagem ou a materialização de um fantasma, «ao que não se segue, porém, conforme se poderia esperar, uma transferência da libido para um novo objeto, mas sim o seu retrair-se no *eu*, narcisisticamente identificado com o objeto perdido»¹³⁸: é na sensação da perda que o perdido está supra-presente. E assim o fantasma mantém-se suspenso entre a apreensão e a inefabilidade, como em relações que não acabam nunca, mesmo se uma das partes já não existir, porque, no fundo, esta parte ausente só existe através de uma projecção.

Estas relações – íntimas, interiores – começam geralmente dentro de casas. Ou de corpos. E são, por conseguinte, relações com um «movimento sem forma», mas concedem forma a este movimento. Tornam-se objectos desejados. Um objecto desejado é mais nosso quando não o temos, quando dizemos a este objecto que ele é um objecto e, como tal, pode ser possuído, absorvido, habitado por quem o deseja. O fantasma aparece, pois, como «escolha do desejo perverso»¹³⁹ e acaba por se comparar ao estereótipo romântico da mulher inalcançável evocada pelos poetas do amor cortês, cujo tema surge enigmaticamente vinculado ao da imagem idealizada. Idealizadas e inalcançáveis são também as relações afectivas do trambolho/pimpolho, já que, de acordo com Graça Abreu, «é um pouco como canto, um canto de amor inalcançado (inalcançável? amor é palavra raramente usada) que este romance se desenvolve, investindo a *Pedra* do título de um valor de perenidade (imobilidade, fixação do instante)»¹⁴⁰.

Uma marca significativa do dono do álbum de fotografias parece ser uma espécie de afecto tornado obsessão pelos que o deixaram, fixando-se nestes seres tal como em instantes: ama à distância o pai que sempre lhe chamou «trambolho» e emigrou para França a fim de se libertar da família; rejeita o primo Casimiro,

¹³⁷ Cf. letra da música popular do Alentejo *Eu Hei-De Amar Uma Pedra*: «Eu hei-de amar uma pedra/ deixar o teu coração/ uma pedra sempre é mais firme/ tu és falsa e sem razão// Tu és falsa e sem razão/ eu hei-de amar uma pedra/ eu hei-de amar uma pedra/ deixar o teu coração// Quando eu estava de abalada/ meu amor para te ver/ armou-se uma trovada/ mais tarde deu em chover// Mais tarde deu em chover/ sem fazer frio nem nada/ meu amor para te ver/ quando eu estava de abalada». Disponível em: <http://natura.di.uminho.pt/~jj/musica/html/vitorino-euHeideAmarUmaPedra.html>. Consultado em 04/04/2013.

¹³⁸ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.43-44. Grifo meu.

¹³⁹ *Id.*, p.94.

¹⁴⁰ «Ondas coloridas», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, ed. cit., p.302.

recusando uma substituição da figura paterna, afeiçoando-se por ele, no entanto, depois da sua partida; alheia-se da casa e do casamento, alimentando algum sentimento nem sempre coerentemente expressado apenas por Raquel, a filha mais nova, por reconhecer nela traços da mãe que morreu. É nesta conjuntura de afectos precários que se dá o reencontro com a namorada de juventude.

Apesar de, curiosamente, «trambolho» significar uma espécie de empecilho ou obstáculo (como é considerado por seu pai, tal pedra com que se topa), *a pedra no meio do caminho* do «pimpolho» é o seu espanto ao dar de cara com o seu passado, com a namorada que julgara morta «no sanatório em Coimbra dado que as cartas sem resposta de início e a seguir devolvidas» (AP 74). E assim parecem manter-se ambos a partir de então: no meio do caminho entre o que passou e o que está por vir. Reencontram-se *nel mezzo del cammin*¹⁴¹, aproximam-se e passam a compartilhar uma assombrosa fixidez após uma história marcada pelo desencontro na juventude:

a senhora no sanatório em Coimbra onde não me deixaram entrar, as
cartas sem resposta ao princípio e devolvidas depois
(mais carimbos, mais selos)
pessoa alguma, pinheiros e pessoa alguma (AP 68).

(Re)encontram-se para contemplar o facto de se terem perdido e, para isso, ainda precisam de comportar um segredo. Se há uma coisa que genuinamente lhes pertence é o segredo, este saber escondido que demanda uma relação organizada a partir da simulação e da dissimulação desse saber. E também um lugar. O quarto da hospedaria da Graça, onde se encontram por ininterruptos 52 anos, é um espaço misto que abrange intimidade e passagem, refúgio e *gaiola*, microcosmo possível do mundo. Ser posto em segredo é ser colocado numa situação de cárcere, e, neste caso, como o segredo não é apenas um conteúdo a ser guardado e partilhado, e durante tanto tempo, ele designa uma rede de cumplicidades.

Pela ordem social das coisas, segredos são escondidos e, assim, mantidos. Não só o/a amante, como neste caso, mas, no nicho familiar, gestos muitas vezes interrompem a intimidade. Não tenho a certeza se a senhora do medalhão e o

¹⁴¹ Cf. *incipit* de *A divina comédia – Inferno*, de Dante Alighieri: «Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura che' la diritta via era smarrita».

pimpolho, ao partilharem um segredo, «escapa[m] ao inferno da solidão». Mas, de uma maneira ou de outra, eles «funda[m] uma comunidade»¹⁴² a dois. Cúmplice do pimpolho, a senhora do medalhão surge, contudo, como uma personagem duplamente prisioneira: do seu desejo e de uma moral de fachada.

Giorgio Agamben, ao citar o ensaio *Luto e melancolia*, de Sigmund Freud, observa «que a revolta contra a perda do objeto de amor “pode chegar a tal ponto que o sujeito se esquia da realidade e se apegua ao objeto perdido graças a uma psicose alucinatória do desejo”»¹⁴³. Este não é, de todo, o caso do pimpolho, apesar de este relacionamento de mais de meio século significar um modo magnífico de trazer à presença uma ausência. Esta relação é, no fundo, a invocação da namorada da juventude (talvez até a invocação da juventude), deslocada, tornada amante, numa tentativa prolongadamente falhada de reviver o passado. Para isso existem e persistem os encontros às quartas-feiras.

E, numa dessas quartas-feiras, o «pimpolho/senhor» acaba por morrer no quarto da hospedaria em companhia da senhora do medalhão. É o discurso do psiquiatra, na segunda parte do romance, que dá conta deste episódio e, por conseguinte, da dor devido a um afastamento irreversível. Assim, o psiquiatra apresenta uma

doente de 82 anos, sexo ♀, idade aparente coincidindo com a real
(o que é idade, o que é real?)
apresentando-se de luto, orientada no tempo e no espaço
(mesma conversa)
memórias recente e remota conservadas nos parâmetros normais
(mesma conversa)
raciocínio adequado a uma inteligência média
(desisto)
contacto retraído com dificuldade em exprimir o motivo da consulta,
queixas de depressão sem irritabilidade nem sequelas psicomotoras que
atribui ao falecimento de uma pessoa chegada ocorrido há três meses, em
companhia da paciente, num hotel
numa pensão
numa hospedaria de Lisboa cujo nome e localização não refere,
relacionando o dito falecimento com o início dos sintomas não apenas pela
morte em si mas pelo facto de não haver podido participar, como era seu
desejo e por razões que não aduz, no velório e no enterro, limitando-se a

¹⁴² Gérard Vincent, «Uma história do segredo?», Philippe Ariès e Georges Duby (dir.), *História da vida privada. Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias, Volume 5*, Porto, Edições Afrontamento, 1991, p.183-184.

¹⁴³ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.48.

assistir as cerimónias fúnebres distanciada da família como se visitasse outra
campa qualquer

(olhos amarelos, não castanhos)

e apesar de outra campa qualquer, mais campas, jazigos, pardais a
mudarem de lápide e uma chuvita sem peso viu fecharem a tampa da caixa,
viu a terra na caixa, não uma cruz ainda, um número, de forma que talvez,
nesse lugar do cemitério, ninguém e portanto olhos não amarelos, castanhos,
graças a Deus um engano, nós vivos (AP 272).

Quando, por fim, essa relação é interrompida em decorrência da morte do
pimpolho, a sua amante é reificada e, nesta metamorfose, passa a absorver os
movimentos de uma bailarina mecânica:

o senhor que depois de o levarem da hospedaria da Graça não tornei a
(se depois de o levarem da hospedaria da Graça eu pudesse)

o senhor que depois de o levarem da hospedaria da Graça não tornei a ver,
no mês passado aluguei um quarto sozinha, os três degraus da entrada
impossíveis de subir, um dos rapazes de cabeleira postiça deu-me corda,
ajudou-me, um impulso, outro impulso, um rodopio penoso, o rapaz de
cabeleira postiça a segurar-me o sovaco

– Empenou tiazinha?

(se lhe pedisse

– Dê-me corda de novo

compreender-me-ia?) (AP 605-606).

Numa espécie de analogia, esta metamorfose reverbera a bailarina com o
mecanismo já danificado, a quem, durante a infância do pimpolho, davam corda

e ela a rodopiar empenada detendo-se no primeiro ressalto, comum
toquezinho na base estremecia num pulo, entortava-se mais, continuava a
girar, tinha a certeza que se a criatura carregasse na película a bailarina às
voltas como tinha a certeza que o mecanismo, com o tempo, um engasgo
enferrujado (AP 73).

Por ter julgado «que tinha[] falecido» (AP 87) ainda na juventude, o
pimpolho passa a comparar imaginariamente a senhora do medalhão a esta
bailarina que «não pesava nada» (AP 89) e «não pára de me girar na memória» (AP
90). É a fixação nos que estão «mortos agora»¹⁴⁴ que lhe faz sentir a sua presença
como a de um fantasma ou *phasma*¹⁴⁵. Mas este fantasma, que gira como uma
bailarina sem parar na memória do pimpolho, não figura nos retratos nem

¹⁴⁴ Ver *supra* p.83.

¹⁴⁵ Cf. Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, ed. cit., p.11: «du mot grec *phasma*,
qui signifie forme, apparition, vision, fantôme, et par conséquent présage».

compartilha o toldo nas férias: «conforme nunca houve outro retrato no álbum, qual retrato, a senhora não de fato de banho, vestida, mais nítida que as minhas filhas, que eu, todos os verões dois toldos adiante em Tavira, não se incomodava connosco, não nos falava» (AP 70), embora «a minha mulher séria (...) observa[sse] a criatura dois toldos adiante» (AP 90). As ocasiões em que (não) se encontravam em Tavira são uma metáfora para uma proximidade mantida à distância, lugar de dissimulação, em oposição à hospedaria da Graça, nicho de cumplicidades várias.

Tal como os retratos, os afectos parecem suscitar uma espécie de fantasmagoria. Max Milner escreve que a «fantasmagoria» é a «arte de fazer aparecer espectros ou fantasmas pela ilusão óptica»¹⁴⁶, caracterizando-se pelos vestígios que vêm e vão através da memória. Aristóteles define-a «como “a posse de um fantasma como ícone daquilo de que é fantasma” (...); e tal nexos», diz Giorgio Agamben, «é tão vinculante a ponto de não se poder ter memória sem fantasma»¹⁴⁷. São as recordações, portanto, que mobilizam cenas outrora presenciadas, bem como desejos que surgem e, de alguma forma, permanecem. E creio que só um factor pode ser responsável por esta permanência: os afectos, que «constituem também um mecanismo de atracção do objecto do afecto pelo sujeito afectado»¹⁴⁸. O «trambolho»/«pimpolho», entretanto, é afectado por vivências afectivas precárias, marcadas pelo abandono. E, de todas as suas perdas, a senhora do medalhão é a única que, de uma maneira ou de outra, perdura.

Tal como o efeito fotográfico constitui uma forma de assombramento e de retorno do passado (podendo «essa falsa paz nas molduras» (AP 66) dos portarretratos figurar como uma urna), também o retrato é uma espécie de mortificação, pois reifica o sujeito disponibilizando-o ao manuseio alheio. É isto o que dele resta: uma imagem, de modo que objecto não é somente o retrato, mas sobretudo a imagem ali exposta. Os retratos são, portanto, objectos que testemunham o que «não está/ onde antes existiu»¹⁴⁹. Para Paulo de Medeiros, as «fotografias são

¹⁴⁶ C. Bescherelle *apud* Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, p.9: «art de faire apparaître des specters ou des fantômes par des illusions d'optique».

¹⁴⁷ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.136.

¹⁴⁸ António Pinto Ribeiro, «Os afectos e a organização do discurso», in *Dança temporariamente contemporânea*, ed. cit., p.151-152.

¹⁴⁹ José Tolentino Mendonça, *A noite abre meus olhos [poesia reunida]*, ed. cit., p.127.

também elas mesmas uma espécie de fantasma»¹⁵⁰, retorno do *morto*, *revenant*. De facto, tirar um retrato é antecipar a morte, o que, segundo Maria Alzira Seixo, contraria «o seu aparente primeiro objectivo – recriar, ou seja, restituir vida. A imobilidade da foto atesta apenas que o objecto foi real, isto é, que existiu, mas desloca esse real para o passado, para o que foi, sugerindo que ele está morto»¹⁵¹.

Seja como for, a fotografia capta a impossibilidade de apreender aquilo que é por natureza fluido. O retrato é, por conseguinte, a apreensão de um instante, de um gesto cujo tempo é prolongado tão-somente através do visível. Talvez aí esteja uma outra chave de leitura para o postal de Sintra ou para a ausência de um retrato da senhora do medalhão: ela é o *spectrum* do «senhor». Roland Barthes distingue, na fotografia, uma tríade operativa: o *Operator* (o fotógrafo), o *Spectator* (o que contempla a fotografia) e o *Spectrum*:

aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objecto, a que poderia muito bem chamar-se o *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o «espectáculo» e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto¹⁵².

Embora a senhora do medalhão regresse, a sua imagem não é mortificada; ela permanece fluida para o «senhor», como «[e]stes retratos nas estantes [que] falam de um passado em que me não reconheço, por ter sempre a impressão de ser outro nas molduras»¹⁵³. Enquanto transcrição de um instante, o retrato também regista o limite entre humano e inumano. Ao recordar-se da amante a partir da imagem das acácias e não de um possível sorriso, semblante, perfil, ela mantém-se viva, ao contrário dos demais, «condenado[s] a uma imobilidade perpétua» «até acabar num desses caixotes de cartão onde se acumulam as inutilidades sem préstimo e os afectos defuntos»¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Paulo de Medeiros, «Casas assombradas», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, ed. cit., p.137.

¹⁵¹ Maria Alzira Seixo *et alii*, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p.264 (verbete «Fotografia»).

¹⁵² Roland Barthes, *A câmara clara*, Lisboa, Edições 70, 2012, p.17.

¹⁵³ António Lobo Antunes, «Fantasma de uma sombra», in *Segundo livro de crónicas*, ed. cit., p.181.

¹⁵⁴ *Id.*, p.182-183.

O objecto de amor do pimpolho, portanto, é (re)(a)presentado por uma imagem imóvel, que «não fala por palavras (...), mas por obras que existem no visível, à maneira das coisas naturais, e que, no entanto, se comunica por elas»¹⁵⁵. Tal qual uma «ciência pictórica»¹⁵⁶, os retratos nascem da sombra e da empresa da noite, reinventam o passado, contam uma história, materializam fantasmas. Como *revenants*, guardam e trazem à tona um passado em que se imiscuem memórias, impedindo de esquecer o que já não existe e tornando-se, cada vez mais, ininterruptas e evanescentes. É esta, afinal, a dupla dimensão das fotografias.

Fotografar designa, de algum modo, o desejo de escrever uma imagem, tornar permanente a escrita de um gesto. E este desejo atende senão a *Mnèmè*, memória que «denota o combate sem piedade da lembrança contra o esquecimento maldito»¹⁵⁷. Os retratos constituem, por conseguinte, uma referência mnemónica, enquanto objectos cuja materialidade remete a uma imagem e cuja imagem remete a instantes, lugares, tempos, identidades, expressões, percepções, afectos: «Aliás o que me apaixona nos retratos são as criaturas que a câmara colheu por acaso ao colher-nos e me observam do fundo da película, a meio de um gesto, mais nítidas e presentes do que nós»¹⁵⁸.

É desta forma, «nítida e presente», que parecem surgir as figuras dos retratos em *Não entres tão depressa nessa noite escura*¹⁵⁹, como escreve Maria Clara:

em criança supunha que os retratos
mesmo hoje, em certos dias, continuo a supor que os retratos
suponho que os retratos conversam comigo a falar de outros mortos,
preocupando-se, exigindo detalhes, a Adelaide que os conhecera a todos
respondia por mim a desculpar-me
– Ela não sabe coitada nasceu tarde demais

¹⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, ed. cit., p.65.

¹⁵⁶ Da Vinci *apud* Maurice Merleau-Ponty, *ibid.*, p.65.

¹⁵⁷ Cf. Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, ed. cit., p.52: «denote le combat sans merci du souvenir avec l'«oubli maudit»».

¹⁵⁸ António Lobo Antunes, «Fantasma de uma sombra», in *Segundo livro de crónicas*, ed. cit., p.181-182.

¹⁵⁹ Ver também Ana Paula Arnaut, «A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes», in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: a arte do romance*, ed. cit., p.85: «Em larga maioria das menções feitas à existência de retratos, por exemplo, é possível verificar que eles interferem no relato dos episódios em que surgem integrados, ora pedindo ajuda, ora indignando-se com o desleixo, ora levando a supor que as coisas estão mudadas, ora dando ordens, ora, ainda, e sem esgotarmos os exemplos e as funções que desempenham, censurando comportamentos e modos de vida de personagens. Assim acontece (...) em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, com «um retrato a examinar-se, a estudar-se [...] a achar a casa mudada» (p. 505)».

a minha mãe para quem os retratos não passavam de lembranças, ausências que a distância tornara confusas, recordações de tios sem feições na memória

– Que diálogos são esses Adelaide? (NE 33-34).

Os «diálogos» de Adelaide a conversar com os retratos sugerem uma formação especular quando

um brilho de saliva, um dente, um sorriso diante do dente quando uma fotografia até então invisível surgia do escuro ou um espelho enodado pelos mistérios do tempo duplicava os retratos num ângulo diferente que assustava porque não eram eles sendo eles, criaturas parecidas com os defuntos nos sonhos dirigindo-se aos vivos (SM 13).

Figuras «mais nítidas e presentes do que nós», «criaturas» dos retratos «parecidas com os defuntos» (SM 13), «os defuntos [que] comunicam entre si» (AI 33) constituem, no fundo, signos análogos à «família nos retratos da sala a segredar sobre a gente» (AI 33). Embora de modo distinto, é também uma espécie de diálogo que ocorre quando alguém se confronta com a própria imagem no retrato. Ao contrário do espelho, o retrato é capaz de estampar este signo de outrora, como um fio que intermedeia o ser que é ao ser que foi, numa interpolação de gerações que acaba por formar um único tempo, um presente atemporal que abrange passados e futuros. Este objecto antigo, que materializa a elisão do tempo, designa o retrato.

Os retratos têm ainda a particularidade de raramente exhibir a família como um tecido de constrangimentos. A teia de recalcamientos que, em maior ou menor gravidade, a compõe não é estampada neste objecto que parece destinado especialmente aos momentos importantes e instantes de alegria, tal qual «as fotografias que me esperavam contentes e ao juntar-me a elas defunto também» (AI 26-27). A «fotografia em Lobo Antunes não só remete sempre para a ausência, que é a de toda a representação mas também tende ela própria a perecer»¹⁶⁰, de modo que, se há um «retrato de família» na ficção antuniana é aquele que dá conta de um passado inapreensível e irrepetível e de famílias cujos membros, como a pele dos retratos antigos, se vão apagando, até que, por fim, desvanecem. Também os

¹⁶⁰ Maria Alzira Seixo *et alii*, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p.264 (verbete «Fotografia»).

retratos acabam por configurar objectos, tralhas, imagens que não têm aqui a intenção de fazer sombra ao tempo, mas a de conjugar a ambivalência da perda e da permanência do passado, uma origem e sua evasão, como o «olhar de retrato que atravessava gerações» (AI 13).

Cada família constrói, através dos álbuns de fotografias, uma crónica dela própria. Estes álbuns nada mais são do que «marcas fantasmáticas»¹⁶¹ de presenças simbólicas, formas de coleccionar histórias particulares de um núcleo claustrofóbico. Servem para recordar, restabelecer simbolicamente a precária continuidade de uma família e constatar o desaparecimento dos membros que a compõe: «[r]eparava-se então que a maior parte das pessoas se haviam tornado fotografias»¹⁶².

Nem álbum, nem família: apenas «etapas de um percurso de afectos»¹⁶³, imagens de um passado reminiscente, arquivo de instantes, sugestão de sensações. Como um papel que se enruga e amarelece, mas que ainda assim continua capaz de guardar registos, os retratos configuram um conjunto de memórias não como recordação do real, mas como matéria já transfigurada pelo próprio acto de evocar – e inventar – o passado que não volta. Que não se pode apagar. E que não se pode obliterar. Como o postal que descreve o laço – para muitos invisível – de um amor difícil que habita uma esfera de silêncio.

¹⁶¹ Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, ed. cit., p.17.

¹⁶² António Lobo Antunes, «Descrição da infância», in Tereza Coelho, *Fotobiografia de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2004, p.30.

¹⁶³ Maria Alzira Seixo *et alii*, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p.260 (verbete «Fotografia»).

2. Silêncio é lugar onde espera ruído

Sempre me causou mal-estar a imobilidade dos defuntos. Fico à espera de um barulho, um ressonar, um gesto, uma respiração mais profunda, tal como Vladimir e Estragon à espera de Godot, à espera, sem qualquer sentido, da promessa de uma presença que nunca será cumprida; diante de uma marionete cuja contínua inércia pode também ser capaz de provocar alguma indignação. Pensar sobre fantasmagorias requer estabelecer relações entre o visível e o invisível, bem como entre a mobilidade e a fixidez; pensar sobre fantasmagorias implica falar daquilo que incomoda ao ponto de assaltar o desejo de agregar movimento àquilo que é (irremediavelmente) inerte. Uma contiguidade entre o *simbólico* (acto de reconhecimento que reúne o que está dividido) e o *diabólico* (que continuamente transgride e denuncia a verdade deste conhecimento)¹⁶⁴ impõe-se nestes limites, ou interstícios, próprios do fantasma:

[n]em ativos nem passivos, nem internos nem externos, nem imaginários nem reais, os fantasmas têm realmente a impassibilidade e a idealidade do acontecimento. Diante desta impassibilidade, eles nos inspiram uma espera insuportável, a espera daquilo que vai resultar, daquilo que já se acha em vias e não acaba mais de resultar¹⁶⁵.

Com efeito, poucas coisas são capazes de incomodar tanto quanto o silêncio. Não o silêncio que demanda a quietude, mas aquele que deriva da matéria inanimada de um corpo. «O silêncio pode ter muitas camadas», escreveu Peter Brook¹⁶⁶. Talvez o autor de *O espaço vazio* pudesse ter prosseguido: o silêncio altera os espaços, embora «pensando melhor não houve alterações no silêncio»¹⁶⁷: «o que mudou na casa foi a cor do silêncio»¹⁶⁸ e, por conseguinte, as suas inerentes relações. Porque esta matéria inerte, e portanto silenciosa, significa que algo foi

¹⁶⁴ Cf. Roland Barthes, *Diário de luto*, Lisboa, Edições 70, 2009, p. 218-219.

¹⁶⁵ Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 218.

¹⁶⁶ *O espaço vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro, 2008, p.32.

¹⁶⁷ António Lobo Antunes, «O silêncio da casa», in *Terceiro livro de crónicas*, 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2006, p.32.

¹⁶⁸ *Id.*, p.31.

perdido. A bem dizer, a sua essência. E, diante de tal inércia, o seu efeito mostra que houve uma perda do real, mas não uma perda total. De facto, é a unidade formada por movimento e voz, ou, se se preferir, por gesto e palavra, que constitui a *persona*. Sem movimento e sem voz, esta matéria inerte permanece, todavia, provendo ilusão, memória, inventário de instantes, vestígios, herança. Esta matéria inerte torna-se num «sub-produto fantasmático»¹⁶⁹.

Assim como há um olhar do interior que vê imagens puramente mentais, também há uma escuta que capta o exterior, o rumor e o que eles provocam. Pode-se dizer que estas imagens e estes sons guardam qualquer coisa de uma origem fantasmática, configurando aquilo «que Freud chamou de “fantasma primordial”: a mais profunda cena subjectiva do desejo, que o sujeito não pode admitir directamente»¹⁷⁰. Não é o que parece dar-se com Maria José, à beira da morte, rodeada por um silêncio – derivado da ausência – insuportável:

nenhum deles me escuta, afastam-se a cochichar para onde não os vejo
que este quarto aumentou, tectos altíssimos, as paredes remotas, a mobília sei
lá onde e o salgueiro calado

(...)

o mínimo que espero é um blá blá blá de vocês em vez deste silêncio a
aguardar desconheço o quê (SM 285).

O silêncio também tem a ver com o resultado de incomunicabilidades várias que sobejam numa obra feita de discursos lacunares que nem sempre se fecham. Por exemplo, «o meu pai não se chegava à minha mãe, ficava a escutar os ruídos da casa ou seja o silêncio onde os ruídos se escondem» (AI 98). E ainda

existem séculos e séculos de silêncio entre nós e, debaixo dos séculos de silêncio, ocultas lá no fundo, se calhar esquecidas, se calhar presentes, se calhar apagadas, se calhar vivas e a doerem-me, coisas que prefiro não transformar em palavras, coisas anteriores às palavras, dúvidas, esperanças, perguntas (...). Nunca falámos muito

¹⁶⁹ Cf. Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1970, p.80: «La marionette (...) est un sous-produit fantasmatique: comme reduction, reflet grinçant dont l'appartenance à l'ordre humain est rappelée sans cesse par une simulation caricature, elle ne vit pas comme un corps total, totalement frémissant, mais comme une portion rigide de l'acteur dont elle est émanée; comme automate, elle est encore morceau de mouvement, saccade, secousse, essence de discontinu, projection décomposée des gestes du corps; enfin, comme poupée, réminiscence du bout de chiffon, du pansement genital, elle est bien la "petite chose" phallique ("das Kleine"), tombée du corps pour devenir fétiche».

¹⁷⁰ Slavoj Žižek, «A violência do fantasma», in *A subjectividade por vir. Ensaios críticos sobre a voz obscena*, ed. cit., p.65.

(acho que nunca falámos nada)¹⁷¹.

É a estas «camadas» de silêncio que me refiro, aquelas que dizem respeito ao vazio, ao corpo imóvel, à consequência da espera por alguém que não vem, como Ana Emília sempre à espera do «homem que prometeu visitar-me e não visita» (OB 173). Conforme escreveu Maurice Merleau-Ponty, esta espera suscita uma tensão de movimento, característica do inerte: a «tela imóvel poderia sugerir uma mudança de lugar, como o rasto de uma estrela cadente sobre a minha retina me sugere uma transcrição, um mover-se que ela não contém»¹⁷², como se as imagens oferecessem um mínimo deslocamento, um devaneio de movimento aludido pelo autista ao pensar no avô, no pai e na dissolução do tempo:

a bomba do poço em que uma dificuldade de ferrugem corrigia a direcção do silêncio, não o silêncio da ausência de ruído, uma mudez feita das vibrações que se anulavam umas às outras de muita gente a falar e apenas reparamos nas bocas que não têm (AI 22).

Em *Não é meia noite quem quer*, o irmão surdo da narradora é descrito como um depósito de segredos: «em certas ocasiões, na sua mudez, escutava-se perfeitamente o meu pai e eu costumávamos passear no olival e não era com a minha mãe nem com os meus irmãos que passeava no olival, era comigo, contando partes da sua vida que mais ninguém conhece» (MN 167). As suas *falas* constituem, na verdade, variantes repetidas de uma mesma frase: «– Ata titi ata» (MN 56), que pode ser caracterizada como uma espécie de *gibberishing*, sons sem sentido que expressam uma alternativa ao silêncio e, sobretudo, expressam a própria presença. Há aqui claramente um sentido que não passa, contudo, pelo significante. É apenas o significado da articulação isolada de sílabas que, apesar de não parecer muito coerente, completa o sentido pelo tom emocional da voz e dos gestos que a acompanham. «Se o mundo circundante tem para nós alguma realidade objetiva, é a construída pela linguagem que utilizamos. Não podemos escapar a esse universo de linguagem. O que significa», de acordo com Anne Cauquelin, «que o

¹⁷¹ Crónica, Visão, 18.4.2002, in Tereza Coelho, *Fotobiografia de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.60.

¹⁷² Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, ed. cit., p.62.

desenvolvimento de linguagens artificiais e o uso cada vez mais generalizado delas alteram nossa visão da realidade. Constroem, pouco a pouco, outro mundo»¹⁷³.

De modo similar ao irmão surdo é composto o autista, de *O arquipélago da insónia*, que, a mirar-se no poço, oscila entre a (i)mobilidade e a mudez. Não é possível saber se o autismo que o caracteriza (e como o texto o caracteriza) o leva a deformar a percepção das coisas, se desenvolveu a doença em decorrência dos traumas que, porventura, tenha vivido ou presenciado, abalando sua sanidade, ou se, ao contrário de tudo isto, é justamente por não ser mentalmente saudável (transtorno do espectro autista é o termo médico que engloba o autismo) que é capaz de estar entre fantasmas. Afinal, é mesmo isso que parece ser este *arquipélago*, à semelhança de outros, como *Ontem não te vi em Babilónia* – um livro habitado por uma celeuma de espectros:

O que lhe dói por dentro, porquê tanta desolação nesta casa onde as pessoas não se olham, não se juntam, não falam, imensos coelhos nus e imensos alguidares de pêlos, baús de que o perfume se evaporou, só a bomba dá água a acordar-me e ao meu irmão no poço a perguntar ao lodo quem era (AI 96).

Sob esse ponto de vista, o suposto pai do autista é considerado por seu pai, o dono da herdade, o *idiota da família*, já que a idiotice se situa entre a deficiência cognitiva e a (in)aptidão intelectual. O idiota não pensa, obedece; não raciocina, aceita; não compreende, conforma-se. E, por alguma razão (na verdade, por alguém que julga que ao idiota falta razão), ele é excluído de um espaço de convívio, confinado a uma esfera restrita. É este confinamento no exterior que dá margem a associações limítrofes: entre humano e animal, vivo e morto, animado e inanimado; o *idiota* é o próprio *unheimlich* – familiar e estranho, presente e ausente, segregado, pertencente ao vazio. Ao assumir o limiar letárgico que não responde a humilhações, pelo efeito entorpecedor, o *idiota* é praticamente um tipo característico da obra antuniana e, muitas vezes, é através da relação pai/filho que a violência (verbal) se concretiza, sobretudo quando ao cariz ingênuo ou passivo do idiota se polariza uma figura cruel e tirânica. Para além do «trambolho» de *Eu hei-de amar uma pedra*, ou do «pateta» de *O manual dos inquisidores*, um caso

¹⁷³ Anne Cauquelin, *Arte contemporânea: uma introdução*, trad. Rejane Janowitzer, São Paulo, Martins Fontes, 2005, p.64.

exemplar é justamente o dessas três gerações – o avô (dono da herdade), o seu filho (idiota) e o neto (autista) – que estabelecem relações ambivalentes em *O arquipélago da insónia*:

não existe nada recente neste lugar, tudo velho até as árvores lá fora, a imobilidade dos milhafres, o mesmo vento e os mesmos sons, aqueles que o meu pai escutara em criança e o meu avô antes dele e o pai do meu avô, o mulo que pertencera a parentes mais antigos que os das fotografias, o cavalo em retratos anteriores ao meu pai montado por sujeitos de que ninguém lembrava o nome e daí este silêncio que estagnou, horas que se repetem sem avançarem nunca (AI 60).

O idiota configura, pelo menos no que diz respeito a estas personagens, uma espécie de estorvo, aquele que incomoda, geralmente enxotado pelos familiares e ridicularizado através da narração que alterna ternura, tragicidade e zombaria. Assim se constituem, na ficção antuniana, famílias de «idiotas» e de «trambolhos», como, tantas vezes, na realidade, porque «a realidade é efetivamente idiota», escreve Clément Rosset lembrando Macbeth. «Porque, antes de significar imbecil, idiota significa simples, particular, único de sua espécie. Assim é, na verdade, a realidade, e o conjunto dos acontecimentos que a compõem: simples, particular, única – *idiotès* –, “idiota”»¹⁷⁴:

de que servem os nomes e o que se faz com eles, no íntimo de si mesmo aceitava se o feitor e o filho o chamassem

– Idiota
em vez de se inclinarem com respeito
– Senhor
à medida que pensava não
– Sou o dono disto tudo
mas
– Sou um mulo que manca (AI 56-57).

Como o espectro, o idiota reside na intersecção, tal como «[a]s pessoas [que] não morrem: andam por aí. Quantas vezes as sinto à minha volta, não apenas a presença, o cheiro, a cumplicidade silenciosa»¹⁷⁵. Pois é esta a esfera habitada pelo espectro que, como uma revelação repentina, aparece de súbito e envia sinais, ainda que nem sempre de maneira inteligível. Durante as horas nocturnas, surge

¹⁷⁴ Clément Rosset, *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, ed. cit., p.54.

¹⁷⁵ António Lobo Antunes, «Aqueles que andam por aí», in *Quinto livro de crónicas*, 1ª ed. *ne varietur*, Alfragide, Dom Quixote, 2013, p.111.

com mais frequência uma «figura, ao mesmo tempo lábil e exigente, muda e amistosa, intensa e distante. Essa figura é o espectro»¹⁷⁶, um ser volátil, etéreo, presente e ausente; mudo, cuja voz (desta vez, a do «trambolho») se faz ouvir interiormente:

e tudo isto em silêncio palavra, em silêncio, se penso na minha infância
(é curioso)
julgo sempre que ruído e vai na volta silêncio, nenhum insecto, nenhum
atrito de passos, uma lentidão que me não parecia estranha nas coisas (AP
360).

Tal qual na hospedaria da Graça, «mais ruído que num prédio novo derivado aos
prédios velhos capazes de traduzirem o que tentamos calar» (AP 474),

tal como há duas ou três semanas
(faz quarta-feira que vem três semanas)
eu para o senhor na hospedaria da Graça
– Acorde
não um cliente com uma colega minha, não o irmão da patroa, um senhor
com a mesma senhora há mais de cinquenta anos todas as semanas aqui, a
porta fechava-se e nem um estalo de tábuas, um ruído de conversa, a
trepadeira contra a janela, silêncio (AP 444)¹⁷⁷.

Em muitos destes romances, similarmente à forma como se descreve a *performance* do salto, é frequente encontrar personagens que desejam sair dos seus próprios silêncios. Se, por um lado, existe uma profusão de silêncios, por outro, «acreditava que silêncio e qual silêncio» (AP 304). De acordo com Alberto Pimenta, o «caminho do verdadeiro silêncio vai pela recusa da palavra segura de si, da palavra auto-suficiente, da palavra que fala do seu falar: mas passa através da palavra que fala para se poder calar, em busca da sua morte. Isto é, da sua razão de existir»¹⁷⁸. Na obra antuniana, avultam

os defuntos não gente, gaiolas, chapéus, flores, latas de pastilhas para a
tosse que a ferrugem impedia de abrir, chocalhava-as contra o ouvido e um
eco de pedrinhas
(os defuntos pedrinhas)
as latas não tinham peso, tinham um eucalipto com uma cerca dura
doirada e as pedrinhas afirmando o quê, pedindo o quê, parecia-me
– Solta-nos
parecia-me

¹⁷⁶ Giorgio Agamben, «Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros», in *Nudez*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água, 2010, p.53.

¹⁷⁷ Ver também AP 446 e 457.

¹⁷⁸ Alberto Pimenta, *O silêncio dos poetas*, Lisboa, Cotovia, 2003, p. 259.

– Não reparas?
ou outra frase que não interpreto bem, sentimentos que desaparecem ao exprimi-los, poisamos as pedrinhas e não existem, calam-se, ao calarem-se nunca afirmaram nada, nunca pediram nada, eu qualquer dia como elas sob um eucalipto também (AP 474).

E, à medida que «a minha vida alterava-se consoante o ruído de um cano» (AP 65), avulta, igualmente, a mudez. Ou seja: entre os traços essenciais desta obra, como a incomunicabilidade e a interdição, encontra-se «a lividez do silêncio» (AI 102). Nem sempre uma presença destrói o silêncio e, se é verdade que a «voz dissipa a escuridão nocturna»¹⁷⁹, o silêncio não deixa de ser um réquiem mediante o desvanecimento, como

a senhora que morava sozinha (...)
não entre memórias, ausências, da mesma forma que não entre vivos,
entre poeira de mortos, num desses edifícios de Xabregas onde os hábitos dos
falecidos permanecem
(...)
exigindo que lhes obedecesse, cuidasse deles, os escutasse, continuava a
justificar-se as quartas-feiras para as paredes vazias (AP 467-468).

Ao mencionar o poeta espanhol Ignacio Gómez de Liaño, Alberto Pimenta escreve que «a entrega ao silêncio (...) só pode ainda ser uma recusa de falar, que só pode ainda ser um silêncio falante não só em sentido metafórico (“calar-se não é ser mudo, é recusar falar, portanto falar ainda”), é também querer destruir-se»¹⁸⁰. Neste sentido, para além do silêncio que diz respeito a uma experiência de luto, pode haver o silêncio acumulado pelos hábitos, proveniente de diversas privações ou situações, ou, ainda, o silêncio da ausência pura da palavra, por se compartilhar, por vezes, não mais do que um espaço. É assim que se encontra a solidão desterritorializada de Isilda «a ficar entre defuntos» (EPt 114), como se habitasse o silêncio:

Há qualquer coisa de terrível em mim. Às vezes à noite o murmúrio dos girassóis acorda-me e sinto o ventre aumentar na escuridão do quarto com aquilo que não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença, é uma espécie de grito que vai sair não pela boca mas pelo corpo inteiro e encher os campos como o uivo dos cães, e então deixo de respirar, agarro com força a cabeceira e os mil caules do silêncio flutuam devagarinho no interior dos espelhos, aguardando a claridade pavorosa da manhã. Em

¹⁷⁹ Michelle Perrot, *História dos quartos*, ed. cit., p.138.

¹⁸⁰ Alberto Pimenta, *O silêncio dos poetas*, ed. cit., p. 257. Ver também *infra* p.119.

alturas assim penso que estou morta, cercada de cubatas e algodão, a minha mãe morreu, o meu marido morreu, os lugares deles sumiram-se da mesa e o que habito agora são compartimentos e compartimentos vazios cujas lâmpadas acendo ao crepúsculo para enganar a ausência (EPT 25).

Talvez seja este, afinal, o silêncio mais constante, aquele que advém como produto da palavra (auto-)reprimida, porque é a este nível que a maioria das comunicações se estabelece. Mas é importante verbalizar o silêncio, trazê-lo à tona, porque «qualquer suspensão é um eco ou um prenúncio (...) de um dizer alterado». O que está na base de muitas histórias da ficção antuniana é uma «espécie de silêncio» (NE 302) que antecipa um ruído, um «intervalo, ou o dito da pausa, do escuro, do que se ignora. De uma memória do vazio (do interdito) que a escrita (des)diz»¹⁸¹. Talvez seja esta «memória do vazio» que leva Ana a ouvir as *vozes do seu medo*:

Quando acordava a meio da noite ensurdecida pelas vozes do meu medo
(perguntava-lhes
– Quem são vocês?
e nada, faziam menção de se afastarem e riam-se de mim, se uma delas me tocasse o que aconteceria?)
misturadas com os zumbidos da terra levantava-me da cama cercada pelos móveis que partiram na minha ausência embora ao acender o candeeiro eles de repente ali, não entendo o motivo de se esconderem, nunca os tratei mal ou os mandei para a cave, dizia-lhes
– Deixem-se ficar
e aceitava-os, já que aí estão continuem, quando acordava a meio da noite atravessava o corredor na direcção do quarto dos meus pais, um trajecto muito mais longo que durante o dia com centenas de árvores nas janelas que não gostavam de mim falando, falando
– Ana
isto sem vento, sem chuva, sozinhas
– Ana
eu de mãos nas orelhas
– Ana o quê?
e as árvores multiplicavam as folhas enquanto o corredor não cessava de aumentar (SM 317-318).

Contudo, esta *espécie de silêncio* não é uma ausência de ruído, mas uma duração rítmica, a condição, talvez, para que as coisas mais fundas possam ser preparadas e trazidas à superfície, como, por exemplo, Beatriz «sozinha» «a ouvir

¹⁸¹ Maria Alzira Seixo et alii, *Memória descritiva. Da fixação do texto para a edição ne varietur da obra de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2010, p.176.

e não são as ondas que oiço, é o silêncio no interior das ondas e as vozes que me acompanham desde sempre e mal as vozes se calarem levanto-me e regresso a casa» (SM 375). A ausência de ruído associa-se a uma escuta, que nada mais é que um arquivo aparentemente desorganizado do incessante discurso de fantasmas interiores. Porque, afinal, e correndo o risco de ser óbvia, é no silêncio que se ouve, mas também, como diz Maria José, «é no silêncio que escuto a carruagem do príncipe e os cascos dos cavalos que não fazem sombra no mar Beatriz, galopam pela quinta, e é tudo» (SM 348). Escutar o silêncio é como «escutar a voz do corpo»¹⁸²; como abrir um espaço vazio.

A metáfora das bonecas russas alojadas uma dentro da outra até ao vazio torna-se novamente relevante: em primeiro lugar, porque objecto e invólucro são um e vários ao mesmo tempo; e, em segundo lugar, porque o objecto guarda coisas preciosas, réplicas miniaturizadas que encaminham ao vazio. É por ser invólucro que se atesta o seu valor enquanto algo que guarda e esconde aquilo que é, de algum modo, semelhante a si mesmo. A sua função, simultaneamente, simula no espaço e prolonga no tempo. De invólucro a invólucro, o significado foge, o objecto perde algo de sua essência, até que, finalmente, se chega ao destino final: o vazio. Mas as bonecas não são vazias; elas foram esvaziadas. Encontrar o objecto que está na última boneca é o signo deste encaixe, tal como nos «cemitérios», «lugares vazios, só árvores, sem defuntos, só a gente, que arranjam as campas, sem entendermos que não existe ninguém lá em baixo. Para quê visitar ausências?»¹⁸³.

Chega-se, porventura, ao limite do silêncio. Aproximando-se do silêncio, é nesta cavidade que a maior parte das relações aqui formadas apenas descreve movimentos interiores, histórias de abandono, itinerários de desencontro. Embora prevaleçam a separação, a mudez e as feições limítrofes do desafecto, relaciono a metáfora das bonecas russas aos «lugares vazios» porque é ali, afinal, que residem os fantasmas. Mas os fantasmas são vãs quimeras. Se não se acredita neles, deixam de existir.

¹⁸² «Receita para me lerem», in *Segundo livro de crónicas*, ed. cit., p.115.

¹⁸³ «Aqueles que andam por aí», in *Quinto livro de crónicas*, ed. cit., p.112.

3. Como fica o mundo sem a tua presença

Toda a busca autêntica consiste em não reencontrar o objecto perdido. Para o possuir, de facto, é preciso garantir o prolongado adiamento da sua inacessibilidade, tornando-o o seu bem mais precioso. É o que escreve Rainer Maria Rilke no prefácio a *quarenta desenhos de Balthus*:

Encontrar. Perder. Será que o leitor reflectiu bem sobre o que é a perda? Não é apenas a negação desse generoso instante que vem preencher uma espera de que nem o próprio leitor suspeitava. Porque entre esse instante e a perda há sempre aquilo a que se chama – muito desajeitadamente, concordo – a posse.

Ora, a perda, por mais cruel que seja, não pode nada contra a posse, completa-a, se assim quiserem; afirma-a; no fundo, é apenas uma segunda aquisição, completamente interior desta vez e muito mais intensa¹⁸⁴.

Ana Maria parece chegar a uma dedução similar à de Rilke ao perguntar: «– Queres que o pai morra para ser só teu não queres Maria Clara?» (NE 228). Rilke e Ana Maria percebem que a perda demanda o custoso, e muitas vezes precário, exercício de se apropriar interiormente daquilo que permanece inapreensível. Só à medida que se deixa de ver o objecto perdido é que se pode «vê-lo ainda mais». Com estas palavras, Rilke reforça a ideia de que é no sentir a perda que o perdido se faz presente. Ainda que de maneira transitória, aquele que se evadiu torna-se supra-presente. E só a ausência é capaz de lhe conferir este *status*. Mas há limites entre a perda do vivo e a perda do morto? Ou diferenças entre ausência no espaço e no tempo? A fantasia, como sabemos, não é senão uma memória ampliada e fantasiar a presença daquele que está irremediavelmente ausente pode significar uma emancipação do tempo e do espaço, como escreve António Lobo Antunes, em crónica recém-publicada, sobre «aqueles que andam por aí»:

não faleceram, é verdade, continuam, não na nossa lembrança, continuam de facto, pertinho. Quase sem ruído mas, tomando atenção, percebem-se, quase não ocupando espaço mas, reparando melhor, ali, iguais a nós, tão vivos. Andam por aí, pertencem-nos, pertencemos-lhes, não deixámos de estar juntos¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Balthus, *Mitsou: quarenta desenhos de Balthus*, pref. Rainer Maria Rilke, Lisboa, Relógio D'Água, 2002, p.17.

¹⁸⁵ «Aqueles que andam por aí», in *Quinto livro de crónicas*, ed. cit., p.112.

É agora uma «segunda aquisição, completamente interior (...) e muito mais intensa»¹⁸⁶, que faz Maria Clara dizer «que o meu pai morreu» (NE 215) e, imediatamente, a leva a corrigir a frase: «não morreu nada, dentro de três ou quatro dias está em casa» (NE 215). E, assim, Luís Filipe continua a morrer e a não morrer, já que Maria Clara não consegue dar-lhe o repouso eterno, confinando-o num entre-lugar fantasmagórico que «principia a constituir o cheiro da ausência» (NE 200). De modo análogo, mas talvez sem tanta intensidade, é o que Raquel sente em relação à morte de seu pai:

a mão que não cessava de apertar a minha, as flores sobre o muro quase roçavam em nós (...)
eu não lhe largo a mão, invento mais acácias
– Mais acácias ali
e a gente
(seiscentos e dezasseis passos)
sumindo-nos no álbum dado que acabamos de alcançar o outro lado do mundo (AP 198).

Mas é Maria Clara quem se agarra à imagem do pai de todas as formas possíveis, de tal modo que Luís Filipe torna-se num espectro, ou seja: numa matéria feita puramente de afectos deslocada de uma realidade objectiva externa para configurar somente numa esfera subjectiva interna. De acordo com Giorgio Agamben, citando Winnicott, ele pertence, na verdade, nem a um nem a outro extremo, mas a uma «terceira área», «algo que define como “área da ilusão”», um «espaço potencial»¹⁸⁷. O espectro habita «um espaço que não é nem a alucinada cena onírica dos fantasmas, nem sequer o mundo indiferente dos objetos naturais. Mas é nesse lugar epifânico intermediário, situado na terra de ninguém»¹⁸⁸, que se torna possível inventar uma presença do passado no presente.

É desta forma que a ausência também se configura, na ficção de António Lobo Antunes, como que acompanhada pela «presença de quem não está» (MN 28). Estes seres, afinal, não são objectivamente reais nem absolutamente ficcionais. Algumas das suas personagens compõem uma legião de fantasmas. Neste contexto, a aparição de um espectro dá-se como um contorno modulado por uma

¹⁸⁶ Ver *supra* nota 184.

¹⁸⁷ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.98.

¹⁸⁸ *Id.*, p.53.

espacialidade, uma visão potencial. É através dela que uma ausência se presentifica, que se pode estar, ao mesmo tempo, tão perto das coisas distantes como das coisas próximas, ou estar, pelo artifício da ilusão, em outro lugar. De outra forma, estes seres jamais estariam, outra vez, tão próximos. «[E]stejam eles onde estiverem», é «por empréstimo à visão» e pelos «meios que ela nos oferece»¹⁸⁹ que os ausentes se tornam presentes. E, assim, os fantasmas regressam. Aliás, «como é próprio de um fantasma, de um “revenant”»¹⁹⁰, eles regressam como vulto, repetição ou ilusão, sobretudo em consequência de ausências traumatizantes, que podem vir a ser uma presença fortalecida, porque fantasmática, tal qual «uma amiga inexistente que à força de inexistente principiava a existir» (NE 142). A inexistência torna-se um fantasma já que, sob esta perspectiva, é a ausência que tudo domina, como se aquele que fica desejasse *estar* no estado daquele que foi.

No entanto, esta inexistência é semelhante a um espaço vazio no qual, ainda que sem a pretensão de ocupá-lo, existem ténues sinais da presença do que (já) não há, mas continua estranhamente perto ou dentro da casa. Dizendo de outro modo, tais presenças são sentidas como se não tivessem ido embora, como se não se tivessem ausentado. Esta sensação tem como «estrutura fundamental» a

ilusão: uma arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a consequência. Assim, o iludido transforma o acontecimento único que percebe em dois acontecimentos que não coincidem, de tal modo que a coisa que percebe é posta em outro lugar, incapaz de se confundir consigo mesma. Tudo se passa como se o acontecimento fosse magicamente cindido em dois, ou melhor, como se dois aspectos do mesmo acontecimento viessem a assumir cada um uma existência autónoma»¹⁹¹.

Talvez o melhor exemplo desta estrutura na ficção antuniana ainda seja o facto de Maria Clara negar a morte de seu pai:

se ao menos houvesse uma forma de sair, apanhar o autocarro para casa, esquecer-me, se alguém me mostrasse que tudo isto é mentira, não pode acontecer, não aconteceu, enganei-me, o meu pai não ficou doente, o meu pai não, está no escritório com os jugoslavos, os árabes, os pretos a falarem de canhões e espingardas, ao voltar do cinema passei no corredor e ouvi-os, a minha avó sim, o primo tenente sim, só as pessoas muito idosas morrem (NE 45).

¹⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, ed. cit., p.66.

¹⁹⁰ Paulo de Medeiros, «Casas assombradas», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, ed. cit., p.145.

¹⁹¹ Clément Rosset, *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, ed. cit., p.21.

Escrevi, no capítulo anterior, que o diário de Maria Clara é o seu *Bildungsroman*¹⁹². Mas, de certa forma, ele também pode figurar como um *diário de luto*, na medida em que este espaço abriga o espectro, perfazendo o luto, a seu modo, através da escrita. Prolongar o luto pode, então, ser uma estratégia de aproximação/ preservação do morto. De acordo com Jo Labanyi, os fantasmas são

aqueles cujas histórias, por qualquer razão, não puderam ser contadas. Assim, os fantasmas contêm sempre um sentido de potencial que foi tragicamente interrompido; a ideia de um negócio inacabado – e é isso, tanto quanto a violência, o que constitui a “má morte”. (...) Por outras palavras, os fantasmas são a corporização de um tipo de luto impossível de realizar porque as condições de luto – uma “boa morte”, um “corpo bem enterrado” – não se cumpriram. Por isso, o fantasma regressa exigindo um enterro apropriado e o devido respeito para que o processo de luto possa ter início¹⁹³.

Roland Barthes que, no dia seguinte ao da morte de sua mãe, começou a fazer anotações quase diariamente em fichas que, mais tarde, foram compiladas no seu *Diário de luto*. Também Maria Clara constrói o seu diário como uma produção em decorrência de uma experiência de luto, e é por meio dele, e de tudo o que ele contém, que a personagem paulatinamente elabora a sua perda ao mesmo tempo em que, ao escrever, confessa e inventa. Este tipo de diário, seja o de Roland Barthes, seja o de Maria Clara, constitui uma tentativa de lidar com um *acontecimento*, a perda, através da criação de uma fantasmagoria que não visa, ainda assim, *animar* um corpo inanimado. Ela é tão-somente a percepção sensível de como conviver com a vocação inerente ao que é vivo de *partir*. O que resta do morto, a vulnerabilidade do(s) que fica(m), vestígios de gestos que tendem a desaparecer convertem-se, por fim, em uma unidade orgânica: o diário. E esta unidade orgânica é uma materialização das so[m]bras mnemônicas do herdeiro que tem por função transformar a sua herança.

No *Diário de luto* de Roland Barthes, a gravidade da ausência pode ser percebida ao longo das fichas, enquanto os afectos vão sendo refeitos, deslocados,

¹⁹² Ver *supra* nota 32.

¹⁹³ Jo Labanyi, «O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, ed. cit., p.61.

tornados motivos de auto-reflexão, como escreve em 15 de novembro de 1977: «[h]á um tempo em que a morte é um *acontecimento*, uma a-ventura, e a esse título mobiliza, interessa, desperta, activa, tetaniza»¹⁹⁴.

Com efeito, como analisa Maria Alzira Seixo, «se, de um modo geral, a influência da mãe se faz sentir menos, a sua ausência (por morte ou abandono do lar), adquire grande relevo»¹⁹⁵. Contudo, esta sobrevalorização *a posteriori* ocorre não só em romances citados pela autora, como *Auto dos danados* e *Manual dos inquisidores*, mas sobretudo no que diz respeito à morte agonizante de Maria José, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, que, num misto de negação e desgosto, «nunca existiu»:

os joelhos dobram-se, o corpo dobra-se sobre os joelhos, a cabeça dobra-se sobre o corpo, tomba de banda sem acreditar que tombou e no momento em que não acredita esquece-se, uma parelha arrasta-a para fora da praça e os empregados alisam os sulcos na arena

– Nunca existiu

tiram as cobertas da cama, os remédios da mesinha, guardam tudo numa caixa e fim (SM 23).

Esta atitude mostra que a ausência de Maria José é/será, de facto, pouco sentida, a não ser por Joãozinho «porque falaste na minha barriga comigo iluminada de ti» (SM 335). *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* parece ser, neste contexto, o mais ambivalente dos romances de António Lobo Antunes: livro sobre a agonia da matriarca cujos filhos, cada um à sua maneira e por motivos diversos, suprimem o luto que se supõe ser implícito. Acontece, porém, que os seus filhos não parecem ocultar a dor da perda, ou porque estão alheados, como Ana – a «filha que se droga e só lhe deu desgostos» (SM 48) – e Rita (que morreu de cancro), ou porque estão motivados por interesses económicos, no caso de Francisco. Como escreveu Roland Barthes, «a cada um o seu ritmo de desgosto»¹⁹⁶. Mesmo havendo este acúmulo de desgostos, todos lidam com «o mundo» «turvo» (SM 335), com «o mundo exausto, não nós, tudo o resto pára e a gente continua» (SM 374).

¹⁹⁴ Roland Barthes, *Diário de luto*, ed. cit., p.58.

¹⁹⁵ Maria Alzira Seixo et alii, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, vol. II, ed. cit., p.251 (verbete «Família»).

¹⁹⁶ Roland Barthes, *Diário de luto*, ed. cit., p.173.

Talvez a constatação da ausência na ficção de António Lobo Antunes comece com esta afirmação: «Palavra de honra que não penso em ti» (ME 155), já no fim de *Memória de elefante*, quando a (ex-)mulher do narrador é presentificada através da percepção da sua ausência e, mais do que isso, pelo desejo irónica e infantilmente por ele verbalizado de que ela estivesse/ fosse/ permanecesse presente na sua vida. Talvez todos os romances que se seguem sejam, cada um a seu modo, desdobramentos desta experiência de abandono. Sobejam os mal-amados, os solitários, os desamparados e, neste sentido, a obra antuniana trata sobremaneira da contiguidade entre o *morto* (entenda-se: separação irremediável) e aquilo que dele fica (a sua memória), como no relato da senhora do medalhão, já internada, a explicar porque «agosto em Tavira», «que um mês de ausência um do outro era muito tempo»:

e regressando à consulta doente de 82 anos, sexo ♀, raça caucasiana, educação rudimentar, escolaridade quase nula, estado civil solteira, durante cinquenta e dois anos senhor doutor às quartas-feiras na hospedaria da Graça, agosto em Tavira, refere que ele queria-me perto de si, que um mês de ausência um do outro era muito tempo percebe, discurso coerente embora repetitivo, ideação pobre, personalidade submissa, contentava-se com as acácias de Sintra (AP 293).

Esta «doente de 82 anos» «contentava-se com as acácias de Sintra», embora não tivesse efectivamente uma «personalidade submissa». Talvez a senhora do medalhão agisse desta forma conformada por medo de perder novamente o seu objecto de amor. De qualquer modo, é quase sempre uma história de solidão (acompanhada) que lemos. Consequência de relações esmorecidas, a solidão configura uma sensação penosa e uma situação irrevogável da condição humana que não impede, contudo, de tentar «compreender o que significa sozinha, a palavra sozinha, o horror de sozinha, mesmo depois das minhas filhas eu sozinha» (AP 159), tal como o pimpolho que, ao recordar a partida do pai, pôde concluir que «– Não tenho pai sou sozinho» (AP 79).

É assim que se cria uma espécie de fetiche em torno da presença pela constatação da ausência de «natureza *abstracta*» que «arde, dilacera. Daí que compreenda melhor a *abstracção*: é ausência e dor, dor da ausência – talvez,

portanto, amor?»¹⁹⁷. Uma vez ausente, o objecto de desejo é o sinal da sua ausência; simboliza ao mesmo tempo a presença do nada e a sua negação. Falei em fetiche porque, como diz Giorgio Agamben, «é curioso observar que um processo mental do tipo fetichista está implícito em um dos tropos mais comuns da linguagem poética: a sinédoque (e na sua parente próxima, a metonímia)»¹⁹⁸. A partir dessa afirmação, deduzo que a ausência não é senão uma parte da presença, uma parte de si ou a posse do outro a que se refere Rainer Maria Rilke¹⁹⁹.

Como presença de uma ausência, a ilusão substitui a realidade, tanto para dela se aproximar como para se distanciar. A fantasia tanto pode funcionar como recordação como produzir um real inexistente, que se sustenta tão-somente neste mundo fantasmagórico. Esta actividade que consiste em substituir uma coisa por outra pode ser notada, por exemplo, quando o pai do autista, num momento meio comovente meio patético e extremamente vulnerável, seguindo a estratégia de composição da maioria das personagens masculinas desta obra, clama pela presença da mulher:

uma voz de desamparo se calhar da febre, se calhar da fraqueza e mais forte que a febre e a fraqueza
– Deita-te aqui comigo
e ninguém ao seu lado, você sozinho pai e todavia à procura, as mãos a segurarem o que julgava as mãos da minha mãe ou as rédeas que não havia continuando a partir do cemitério a caminho da vila onde os espectros moravam a atirar-lhes de chibata no ar
– Não se escondam de mim
sem que lhe respondessem porque não há quem se importe consigo, não peça
– Não me deixes
à camisola e às saias de uma rapariga que lhe obedecia não por afeição, por medo e devia detestá-lo por medo igualmente (AI 18).

Ainda de acordo com Giorgio Agamben, «precisamente por ser negação e sinal de uma ausência, o fetiche não é um *unicum* irrepetível, mas, pelo contrário, é algo substituível ao infinito»²⁰⁰. Aliás, é esta a característica que o justifica: a perda e a posse fazem parte de um infinito ciclo em que a presença dos objectos

¹⁹⁷ *Id.*, p.50.

¹⁹⁸ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.60.

¹⁹⁹ Ver *supra* nota 184.

²⁰⁰ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.62.

sempre é fugidia e (re)apreendida, e cada uma das suas aparições reafirma o próprio estatuto fantasmático. Tal como a negação, a presentificação de um objecto ausente deriva de um artifício. E é este fazer artificial que pretende materializar um objecto absolutamente impalpável, um objecto que nos pertence (ou pertenceu) e vai deixando de nos ser familiar, passando a funcionar cada vez mais como simulacro daquilo que um dia foi. Assim, aquilo que já constituiu uma posse nunca poderá ser considerado integralmente possuído, como nunca poderá ser considerado integralmente perdido. Como já foi dito algumas vezes, embora de formas distintas, a maioria dos romances consiste, de facto, no relato da perda e na reminiscência de um tempo em que havia uma posse, ainda que raramente as personagens antunianas gozem as suas posses. No entanto, esta coisa ausente ou perdida é manipulada, alterada, ou mesmo destruída. Mas este desaparecimento confirma, até mais do que a presença efectiva de um objecto, a sua indelével marca. Esta marca é uma transfiguração espectral.

Todavia, a ausência, por vezes, nasce da recusa da percepção de tal ausência. Dito de outra maneira, recusa-se admitir a realidade, uma falta, pois isso acabaria por acarretar uma ameaça, como uma (auto-)destruição de castelos no ar. A presença assume, pois, o substituto do objecto ausente, em cuja existência sempre se acreditou. Por isso, renunciar ao objecto significa renunciar a uma crença, a um universo particular, o que acaba por gerar uma ambiguidade essencial. Entre a percepção da realidade e o desejo que impede de renunciar ao fantasma, um mecanismo é activado, fazendo coexistir esta intersecção que parece ser uma contradição. É neste espaço que aquele *nada* se faz presente, sem obliterar o sinal da sua ausência. Símbolo de algo e da sua negação, o fantasma não é apenas uma pessoa morta ou perdida, mas qualquer coisa que parece não existir e, no entanto, surge como presença inelutável. A manifestação do fantasma é o assombramento e o assombramento é uma maneira muito particular de (re)conhecer o que aconteceu. A negação intensifica, ou duplica, a sombra; a negação é, sob este ponto de vista, o duplo da realidade e, tal qual a sinédoque²⁰¹, substitui-a, altera-a. Por

²⁰¹ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.60.

isso, a senhora do medalhão assume o lugar vazio, num paradoxo em que o substituído continua presente:

o mesmo quarto senhora, mais pequeno três anos depois apesar do mesmo cabide no mesmo prego, a mesma colcha, as mesmas vozes em torno, uma gargalhada

(várias gargalhadas, tão fortes)

objectos que arrastavam no chão, de começo não dei por falta da trepadeira, percebia uma ausência sem entender o que era mas acontece-me tanto perceber uma ausência sem entender o que é, fico quieta a pensar

– O que me falta senhores? (AP 606-607).

O fundamento do sentido entre a presença e a ausência reside numa fractura original. Pela *falta*, a presença torna-se um lugar que, ao mesmo tempo, manifesta e esconde. Imageticamente, a falta seria uma espécie de abismo que afasta e aproxima, separa e une ausência e presença. Deste modo, a temática dos romances antunianos não é o que está morto, mas a sua repercussão, a pura ausência, a solidão como consequência dos desafectos e a incomunicabilidade no amor. A percepção de viver junto com o outro pode levar a um quiasmo improvável: é na companhia do outro (seja em casal, seja em família) que a solidão se exacerba; é quando se está efectivamente sozinho que a presença do outro se torna evidente, como constata a narradora de *Não é meia noite quem quer*:

por cada passo que dava na casa dúzias de passos comigo, mais longínquos, mais próximos, quem está aí a acompanhar-me, quem me espreita da sombra, a solidão é horrível não quando estamos sem mais ninguém, quando um outro connosco que não responde e se oculta, não ciganos, não burros, as criaturas que fomos e nos perseguem, nos culpam, se encontrasse brincos de princesa usava-os, se o meu irmão surdo comigo punha-lhe a mão na minha garganta e ordenava

– Aperta

por favor aperta porque a maré alta me dá medo, a noite me dá medo, todos estes passos me confundem e assustam (MN 105).

Quando a solidão não ganha proporções auto-destrutivas, a percepção da impossibilidade de viver efectivamente com o outro transforma-se no compartilhar de solidões, como é o caso do relacionamento entre o pimpolho e a senhora do medalhão; ou da relação entre a narradora de *Não é meia noite quem quer* e a sua colega, que se estabelece não como uma consequência da rejeição de seus

respectivos maridos, mas como uma forma de regressar, não para os maridos, mas a um tempo em que as coisas não faltavam tanto:

a minha colega
– Na época do meu marido vivíamos melhor
outro bairro, outro apartamento, mais vestidos, uma semana em Espanha
no verão, o marido numa pontinha de lençol, pronto a empurrá-la com o
calcanhar
– Não vês que estou a dormir?
e a minha colega, desconsolada, a respeitar-lhe o sono sabendo que ele de
olhos abertos a pensar na ajudante (MN 135).

Em ambas as situações, no entanto, nunca deixam de se fazer presentes a negligência e o silêncio. Digamos que são estas as linhas que costuram as relações, tornando-as perversas, já que só através do artifício da ilusão elas podem ser plenamente realizadas. Se em *Explicação dos pássaros* é a «repetida rejeição e o sentimento de ter falhado toda a sua vida [que] são determinantes na solução final de suicídio que [Rui S.] adopta»²⁰², em *Não é meia noite quem quer* é a sensação de ter-lhe faltado tanta coisa durante a sua vida que encaminha a narradora para a uma (mesma) solução²⁰³. Em decorrência de uma intensa sensação de abandono, ela isola-se, para realizar uma espécie de balanço da sua vida, na casa de férias da infância,

onde antepassados improváveis que nem existem no álbum se deitaram um dia, não só tantos bichos no mundo, gerações de estranhos desaguando em mim que não desaguarei em ninguém, terminou a viagem, meus amigos, perdi o meu filho, secámos, daqui em diante uma casa na praia que transformarão noutra casa e casa alguma portanto conforme prédio algum no lugar do nosso ainda que fantasmas transviados ali (...)
outras paredes, outro soalho, o cortejo desiludido dos mortos que partem e, ao partirem, não foram (MN 121).

Pois: «terminou a viagem». É o que também escreve Roland Barthes no seu *diário de luto*²⁰⁴, ao dar-se conta de que, ao cuidar dela, ele era a mãe da sua mãe e, depois, a mãe de si mesmo. Tal como uma rua sem saída, há uma quebra na história familiar em que a ordem natural deixa de fazer sentido: quando o filho se torna pai

²⁰² Maria Alzira Seixo et alii, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p.497 (verbete «Rejeição»).

²⁰³ Ver *supra* p.32 e ss.

²⁰⁴ Roland Barthes, *Diário de luto*, ed. cit., p.171.

de seu pai. Todo o filho é pai da morte do seu pai. Ou, quem sabe, a velhice do pai e da mãe seja, curiosamente, a nossa última gravidez, o nosso último ensinamento. Consta numa das fichas de Roland Barthes que a «verdade do luto é muito simples: agora que a *mam.* está morta, estou encurralado pela morte (nada me separa dela a não ser o tempo)»²⁰⁵, como se o tempo fosse o único factor de distanciamento entre vivos e mortos. Talvez a ficção antuniana seja, à maneira de Comala ou Adelma²⁰⁶, «uma cidade que vejo num sonho, onde só se encontram mortos»; ou um lugar como Eusápia, as «duas cidades gémeas [onde] já não há maneira de saber quais são os vivos e quais os mortos»²⁰⁷; ou Procópia, onde, «ano após ano, fui vendo desaparecer o fosso, a árvore, a sebe, ocultos por barreiras de sorrisos tranquilos»²⁰⁸; ou Argia²⁰⁹, cidade subterrânea, e, por isso, sempre escura.

²⁰⁵ *Id.*, p.139.

²⁰⁶ Italo Calvino, *As cidades invisíveis*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, 2003, p.97.

²⁰⁷ *Id.*, p.112.

²⁰⁸ *Id.*, p.148.

²⁰⁹ Cf. Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, *Dicionário de lugares imaginários*, trad. Carlos Vaz Marques e Ana Falcão Bastos, Lisboa, Tinta-da-china, 2013, p.57.

4. Vejo o invisível

Os processos ilusórios consistem em três actos. A convivência com um objecto – coisa ou pessoa, terna ou violenta – marca indelevelmente a vivência até que algo extraordinário acontece. Este objecto com o qual foi mantida alguma relação desvanece. À força do seu desaparecimento, é preciso trazê-lo de volta. E esta costuma ser a parte mais difícil. Ou, quem sabe, inevitável. Para trazê-lo de volta, no entanto, é preciso estar afectado pela sua ausência tanto quanto pela sua presença. Este afecto mantém-se inalterado na presença ou na ausência irremediável; ou, antes, reproduz acontecimentos reais. Longe de serem as mesmas relações estabelecidas no *real*, esta capacidade ilusionista não só se assemelha ao real como o eleva, expande-o. Muitas vezes esta capacidade resulta, de facto, na mistura do que seria a recuperação de um passado e a produção de imagens provenientes de insistentes sensações de vazio.

Por estar longe e ser inapreensível, o objecto ausente, em comparação com as coisas próximas, é, e talvez justamente por isso, o objecto inesgotável do nosso desejo e das nossas fantasias. Ele torna-se o fantasma primordial, o «umbigo do mundo» (AP 85). Ao mesmo tempo ausente e presente, ele nunca desaparece por completo, torna-se invisível. Esta transfiguração na invisibilidade, mencionada por Jorge Luis Borges²¹⁰, aparece em consonância com o fantasmático: «[c]omeça então a compreender-se que cada coisa a ver, por mais exposta e mais neutra que aparente ser, se torne *inelutável* conquanto lhe esteja subjacente uma perda (...), e daí nos olhe, nos implique, nos persiga»²¹¹. É quase improvável não pensar, ao ler estes romances cuja matéria é a perda e os desafectos mútuos, que perder algo ou alguém *para sempre* exige a (p)reparação de uma nova ordem de um mundo particular. E é neste mundo particular, neste interstício entre a presença e a ausência, que habita o fantasma, algo cujo sentido é velado sob um enigma, que o mantém indefinidamente à distância.

²¹⁰ Ver *infra* nota 216.

²¹¹ Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha*, ed. cit., p.13.

O «fantasma situa-se (...) sob o signo do desejo»²¹² e é, portanto, o desejo que impele o processo de tornar real, visível, o objecto perdido. E é através dele que se estabelecem «ligações, passagens, planificações, contiguidades e distanciamentos» a fim de criar um «espaço funcional de espectros – uma topologia do intersticial concreto. A dimensão críptica é uma exibição de fantasmas, uma vocação do espaço para albergar fantasmas»²¹³. Como corpos que se projectam, são figuras que se estendem para além de uma distância variável, são

as pessoas mortas, exprimem opiniões diferentes das minhas, aproximam-se, afastam-se, vão-se embora, regressam, não me abandonam nunca. Em que parte da casa moram, qual o lugar onde dormem, devíamos deixar pratos a mais na mesa (...), um lugar no sofá, metade do jornal, dado que não se sumiram: andam por aí, invisíveis
(invisíveis?)
densas de humanidade, tão próximas²¹⁴.

Esta proximidade com os que «andam por aí, invisíveis», consiste no preenchimento de uma distância intransponível pela presença de um fantasma no lugar do ser perdido. A substituição por um espectro, porém, nem sempre decorre de uma sensação de desamparo. Ou de um desamparo mesclado por uma espécie de perseguição, como sucede com o «idiota», que vê o seu pai, dono da herdade, até mesmo onde ele não está:

a tábua de passar com uma camisa do meu avô e o meu pai para a camisa
– Vá-se embora (AI 17).

Resultado de um afastamento que existe entre um patriarca e todos os seus descendentes, mesmo depois da sua morte, é como se, através da presença de alguns objectos, ele continuasse omnipresente. Mesmo irremediavelmente distante, «o meu avô (...) continua nesta casa a quem tudo lhe falta apesar de igual, lá estão o relógio, as fotografias e ele desgostoso da gente ocupando o sofá em que nenhum de nós se atreve a sentar» (AI 21). Poderia dizer que a camisa, o relógio, as fotografias são simulacros, tentativas de dar corpo aos próprios fantasmas, ao

²¹² Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.133.

²¹³ Manuel Castro Caldas, «Fantasmafísica», in *Dar coisas aos nomes: escritos sobre arte e outros textos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p.197.

²¹⁴ «Aqueles que andam por aí», in *Quinto livro de crónicas*, ed. cit., p.111.

transformar a irreabilidade em *real*. Negação, fantasia, emudecimento são reacções a casos de maus tratos, ou mesmo a internalizações de rejeição, de que é exemplo o laço (des)afectivo entre o autista e a sua mãe:

era a mãe que lhe aparecia a enxotá-lo para um lugar indefinido onde um móvel tremeu e com o móvel umas loiças, uns copos
– Não vejo nem um rato senhor padre
conforme as mulheres não o viam, a minha mãe não o via e ele por seu turno não a via também, rápidos encontros de cegos de que se esquecia logo (AI 55-56).

Assim como a mãe que «não o via», quase todas as personagens deste romance desejam que o autista fosse inexistente. E, a par de personagens de outros livros, como Julieta, de *A ordem natural das coisas*, ele (quase) se torna, de facto, invisível. É inegável, contudo, que o autista, tal como Juan Preciado²¹⁵, habita uma procissão de espectros. Na casa onde, «apesar de igual, quase tudo lhe falta» (AI 13), é a solidão estrutural da ausência de vozes que faz ressaltar a percepção do mundo quando se persegue uma presença inalcançável: «para quê esta casa, este trigo, estas escadas dando a ilusão que muita gente e somente eu ao encontro da minha mãe não a alcançando nunca, aproximava-me do perfume dos baús, não me aproximava dela» (AI 33). A pior vivência de solidão é, portanto, aquela que se faz acompanhar pela indiferença, pelo desprezo e pela insistente rejeição, sentidos desde criança, como no caso da ligação entre o autista e quase todas as personagens de *O arquipélago da insónia*. Talvez a única excepção seja o ajudante do feitor, seu pai biológico.

Jorge Luís Borges e Maria Kodama contradizem as leis da óptica ao afirmarem que «os poetas, como os cegos, podem ver no escuro»²¹⁶, afirmação que pode (cor)responder «[à]quilo que escrevo pode ler-se no escuro» (OB 479). Para ver o invisível, é preciso abdicar das premissas da visibilidade, recriar um panorama de espectros e *ver* «sobretudo a espessura da noite e a comichão desconhecida nas

²¹⁵ Personagem de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo.

²¹⁶ Cf. Jorge Luis Borges e Maria Kodama, «Un Monumento», in *Atlas, Obras Completas*, Tomo II, Buenos Aires, Emecé, 1989, p.423: «Más verosímil es conjeturar que el eventual artista es un hombre que bruscamente ve. Para no ver no es imprescindible estar ciego o cerrar los ojos; vemos las cosas de memoria, como pensamos de memoria repitiendo idénticas formas o idénticas ideas». Ver também *Siete Noches, Obras Completas*, Tomo II, Buenos Aires, Emecé, 1989, p.276: «La gente se imagina al ciego encerrado en un mundo negro (...) mirando la oscuridad».

pálpebras e não tristeza, não desgosto, porquê tristeza e desgosto, era a vida e já está, um desamparo que não saberia explicar» (AI 56).

A apropriação do real através da irreabilidade funda uma intersecção e é neste espaço que toma forma o fantasma, a fim de absorver o *morto*, tal qual um fagossoma, e de plasmar a realidade apreendendo o que não é, ou o que já não pode ser, real. Para tanto, artifícios, ilusionismos, fantasmagorias criam uma relação que é, ao mesmo tempo, de fluxo e de ocultamento, cujo emblema, segundo Giorgio Agamben, surge «da mistura de uma e outra, motivo pelo qual surge depois um terceiro», a intersecção, como o «processo de negação nunca substancializável entre uma ausência e uma presença»²¹⁷. Por exemplo:

a minha família e eu não pessoas, retratos para os quais ninguém olha, quando muito voltam-nos ao contrário em busca de uma data ou um nome e nem data nem nome, até o nome perdemos, mesmo que a gente
– Chamo-me João chamo-me Ana
não conseguem escutar-nos, pode ser que uma dúvida
– Pareceu-me ouvir qualquer coisa
um silêncio de espera, gestos enxotando espectros
– Não foi nada
e não foi nada de facto, é um livro e eu uma criatura do livro, não uma pessoa a sério, tranquiliza-te que apenas vives se o compram (SM 142).

«[G]estos enxotando espectros» indicam que estas personagens, mais do que «criaturas do livro», compõem uma saga de fantasmas materializados através da ficção. Estes fantasmas são o produto de um processo melancólico do qual pode derivar um fenómeno fantasmático. Tal fenómeno, para além de impedir a distinção entre as percepções reais e as imaginárias, é uma reacção diante de uma perda que a realidade afirma e que o sujeito, por não conseguir suportá-la, recusa e/ou substitui pelo irreal, como na já mencionada reacção de Maria Clara à morte do seu pai: «amanhã colocam-lhe a dentadura postiça e encontro o meu pai, não uma pessoa muito idosa que morre» (NE 48). Num certo sentido, a reacção de Maria Clara pode ser também interpretada como uma forma de oferecer ao pai a «boa morte» a que se refere Jo Labanyi²¹⁸. Ou como indaga Giorgio Agamben:

Que devemos nós ao que morreu? “O acto de amor de recordar um morto”, escreve Kierkegaard, “é o acto de amor mais desinteressado, livre e fiel”. Mas

²¹⁷ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.237.

²¹⁸ Ver *supra* nota 193.

não é, com certeza, o mais fácil. O morto, com efeito, não só não pergunta, mas parece fazer tudo para ser esquecido. Mas, precisamente por isso, o morto talvez seja o objecto de amor mais exigente, perante o qual estamos sempre desarmados e incumpridores, em fuga e distraídos²¹⁹.

A fantasia pode produzir o fantasma mesmo na ausência da coisa percebida, já que, na maioria das vezes, ela não é senão uma manifestação contra um desaparecimento. O ausente é, ao mesmo tempo, negado e lembrado com uma atitude ambígua, cujo «caráter fetichista (...) torna-se evidente no tipo particular de procedimento metonímico» que Giorgio Agamben, lembrando as «esculturas “incompletas” de Miguel Angelo», designou «o não-acabado»²²⁰. E é, porventura, este algo «não-acabado», comparável ao «negócio inacabado» «tragicamente interrompido», referido por Jo Labanyi, que aponta para o facto de que nada «pode ser evocado integralmente, mas só se torna presente mediante a sua negação»²²¹. Este objecto ausente, ao mesmo tempo tangível e inapreensível, passa a figurar como um fetiche, porque é neste paradoxo que ele reside.

Aliás, não me parece absurdo afirmar que a dinâmica do desaparecimento encontra uma tradução gráfica, por exemplo quando o escritor recorre a elipses lexicais e gráficas que contribuem para a indecidibilidade do relato. Refiro-me a cortes de sílabas ou de palavras que obrigam à reescrita, à complementação ou à correcção do que ia ser dito. É através destes elementos formais, por exemplo, que a construção narrativa de alguns capítulos se dá num único parágrafo, como se todos os assuntos, todas as coisas fossem, no fundo, uma só, com frases suspensas ou inacabadas e palavras propositadamente incompletas. A arquitectura literária torna-se, ela mesma, numa «escultura incompleta», ao fazer deste processo uma composição elíptica, porque confessional (como discurso em análise pelo modo interior da narração) e repetitiva, na qual se observa a mudança brusca de assunto, a volta ao assunto original ou uma hesitação no relato, como acontece com Beatriz ao falar da sua intimidade:

a primeira ocasião que estive com um homem tinha treze anos, o meu peito mudara meses antes, a minha, as minhas, o meu peito mudara meses e

²¹⁹ Giorgio Agamben, «Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros», in *Nudez*, ed. cit., p.53.

²²⁰ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.60.

²²¹ *Id.*, p.61.

chega, um afilhado do meu avô que trabalhava para nós no escritório, nunca contei isto, não vou contar isto, chorei o tempo inteiro até ele me largar (não vou contar isto) (SM 57).

A desistência ou o adiamento do relato sugere ao mesmo tempo um jogo infantil do conto não conto²²² e uma força natural de não conseguir falar por não conseguir elaborar um evento traumático, tal como, dentre tantos outros exemplos, a narradora de *Não é meia noite quem quer*: «não vou falar do meu irmão mais velho, não se fala do meu irmão mais velho» (MN 13). Se há quebras de sequências, interdições, hesitações, recuos, e há muitos, isto só torna a textualidade orgânica, viva, fluida. O próprio escritor já falou a este respeito sobre o seu desejo de «pôr a vida em cada livro»²²³, afinal «este livro [] não é um livro, é a vida» (OB 473). E estas vidas que encontramos nos seus livros reagem de formas diversas àquilo que falta.

Mas, por fim, como se tornam presentes as coisas ausentes? A ausência é a presença mais genuína, natural, porque fantasmática. A «fantasmalogia»²²⁴, de acordo com Jacques Derrida, trata justamente da visibilidade do invisível. Ou mesmo de uma obsessão, até porque «[t]udo o que nos abandona precisa de muito tempo para desaparecer»²²⁵. A distância entre o real e o ilusório é o fantasma produzido a partir do real e isto «quer finalmente dizer que o que é próprio do visível é ter uma dobragem de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência»²²⁶.

Feito de marcas indeléveis e coisas riscadas, o espectro «é uma forma de vida. Uma vida póstuma ou complementar, que começa apenas quando tudo

²²² *Id.*, p.53: «não será uma circunstância sem significado que um dos textos em que Freud se detém mais longamente na análise dos fantasmas do desejo seja exatamente o ensaio sobre a *Criação literária e o sonho de olhos abertos*, no qual ele procura esboçar uma teoria psicanalítica da criação artística e formula a hipótese segundo a qual a obra de arte seria, de algum modo, continuação do jogo infantil e da inconfessada mas nunca abandonada prática fantasmática do adulto».

²²³ Cf. Sara Belo Luís, «Tento pôr a vida em cada livro», in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): confissões do trapeiro*, ed. cit., pp.497-501.

²²⁴ Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, ed. cit., p.7.

²²⁵ «Tudo o que nos abandona precisa de muito tempo para desaparecer», in *Quinto livro de crónicas*, ed. cit., p.53.

²²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, ed. cit., p.67.

acabou»²²⁷. Tudo não passa, portanto, de uma ilusão – como uma sombra na parede, esta continuidade se torna (quase) invisível quando o «invisível é *intervalo* no visível»²²⁸. Assim se pode compreender o pimpolho «que apagava a luz para ficar sozinho a sério» (AP 83), «a minha irmã Rita com o cancro» «despeitada por o mundo continuar sem ela» (SM 15) ou «o cortejo desiludido dos mortos que partem e, ao partirem, não foram» (MN 121). Ora, «basta, em resumo, que te adivinhe presente na tua ausência» (TA 417-418).

²²⁷ Giorgio Agamben, «Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros», in *Nudez*, ed. cit., p.53-54.

²²⁸ Manuel Castro Caldas, *Dar coisas aos nomes: escritos sobre arte e outros textos*, ed. cit., p.182.

gostaria de prometer-lhe um final feliz,
garanto-lhe esforçar-me para que um final feliz

Eu hei-de amar uma pedra, p.429.

1. O amor e o incidente

Se é verdade que o amor é uma invenção burguesa, não se pode *falar de amor*, a não ser de maneira imbecil ou abjeta. Como se costuma dizer em psicanálise, não se pode falar de amor, mas talvez se possa escrever sobre ele; ou, quem sabe, tangenciá-lo por meio de sinais que modificam figuras, cores, cheiros, sentidos, movimentos ou sabores ao incidirem sobre circunstâncias tantas vezes acidentais. Tantas vezes, aliás, é um afecto fantasmático que se lê na obra de António Lobo Antunes, ao invés de um sentimento sublime. O amor, se assim puder chamá-lo, aparece mais na sua vertente antagónica, fazendo coexistir com ele a indiferença e o desprezo, como se algo na sua própria natureza o negasse. Em grande parte dos seus livros, o encantamento e o encontro são momentos raros, por vezes impalpáveis ou perdidos. Na esfera antuniana, também o amor é fantasmagórico.

De acordo com Maria Alzira Seixo, «o amor é sentimento assinalável nos romances» de António Lobo Antunes com o «predomínio de, pelo menos, três aspectos: ansiedade na expressão e/ou na reciprocidade, carácter tácito da sua manifestação (por discrição, pudor ou timidez) e predomínio da concepção negativa de seus efeitos e modo de partilha»²²⁹. No que diz respeito ao orbe das relações familiares ou conjugais, o amor é muitas vezes introduzido pela negativa,

²²⁹ Maria Alzira Seixo *et alii*, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p.29 (verbete «Amor, Desejo, Erotismo, Sexo»).

conjugando casamentos falhados e ligações frustradas, com a «manutenção de hábitos desafectados» como sucede com «Ana Emília e o polícia de Évora, seu amante», em *Ontem não te vi em Babilónia*, por exemplo, ou com a relação desencontrada entre o pimpolho e a senhora do medalhão, ou, ainda, com o relacionamento libidinoso entre Raquel e o cunhado, ambos em *Eu hei-de amar uma pedra*. Para Maria Alzira Seixo, o «grande romance de amor» é *A ordem natural das coisas*, «na indizível relação de Julieta, a menina encarcerada num sótão, com o filho da costureira, que a descobre e [a] visita, tecendo ambos uma tocante identificação do sentimento com a ânsia de liberdade», convertendo o «sótão de clausura» «em lugar de êxtase, para a elevação e a fecundidade»²³⁰.

Porém, nesta, como na maioria das relações amorosas, prevalece a privação e/ou a impotência, de tal modo que o que amor quer dizer é, no fundo, desgosto rememorado, ressentimento do que poderia (ou desejaria) ter sido, tristeza, incompletude, ligação afectiva irrealizada ou malograda. Em grande parte da ficção antuniana, casamento e amor não andam de mãos dadas, inclusive na circunstância que envolve os protagonistas de *Eu hei-de amar uma pedra*. Deste modo, a expressão amorosa é também um negativo de incertas possibilidades, consequência de hesitações, arrependimentos e suspensões, que se mescla, por vezes, a uma dimensão essencialmente imaginária. Os amores antunianos, quando não impossíveis, são fatalmente desamparados.

O casamento apresenta-se, muitas vezes, como um elo já esvaziado de afecto, perdurando precariamente por inércia ou qualquer coisa que não corresponde verdadeiramente à mutualidade na relação. Não pretendo compor uma lista desses amores difíceis, embora os exemplos sejam inúmeros, apenas ressaltar aqueles que me parecem mais evidentes, tal como sucede com os

²³⁰ Maria Alzira Seixo et alii, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p.31 (verbete «Amor, Desejo, Erotismo, Sexo»). Ao receber a visita do filho da costureira no sótão, com a casa vazia nas horas da missa, Julieta ouve-o falar do mar e, compartilhando intimidades, acaba por engravidar, sem que ninguém saiba. Estando próxima de dar à luz, é enviada para uma região do interior para ter a sua filha em sigilo, de onde escreve uma carta ao irmão Jorge a dizer que «o mar é verde na Guarda» (ONC 283). Depois do parto, regressa sozinha, já sem «a menina que daqui a nada ela cresce e eu perco-a, daqui a nada cessa de ser minha e por tão pouco tempo o será» (ONC 293-294).

casamentos desfeitos e fracassados de Ana e Nuno (AD), de Francisco e Isabel (MI) e de Rui S. com Tucha e Marília (EP).

Em *Explicação dos pássaros*, Rui S., um «desventurado professor de História» (EP 220), «um neurótico da quinta casa» a «aguenta[r] nas calmas os tremores de terra afectivos» (EP 206-207), cambaleando entre a ex-mulher – «a Tucha, feia, despenteada, ameaçadora, enorme, de gigantesco indicador erguido a apontar-me a rua Põe-te lá fora não te quero mais» (EP 204) – e a segunda mulher, Marília, depois de «tantos anos a odiar-te lentamente do fundo pedregoso da insónia» (EP 204), também pende, por fim, a esta resolução: «Separarmo-nos separarmo-nos separarmo-nos separarmo-nos» (EP 206). Esta decisão surge, entretanto, como consequência de um casamento frágil. Isto ocorre, por exemplo, quando uma «borracha solta» se torna metáfora de uma coisarota, de um laço que se *soltou* com o passar do tempo²³¹, alterando ou deslocando, de modo análogo, «[q]ualquer coisa de irremediável [que] se tinha quebrado desde a véspera como um velho motor estafado que parou», levando Rui a «senti[r]-se de repente muito abandonado e muito só na manhã de Aveiro» (EP 213).

Como afirma Roderick Phillips, «o culminar de anos de desespero ou reacções impulsivas e apaixonadas a uma situação particular no casamento, reflectiam a vontade e a determinação de terminarem o intolerável» devido a um rol de «sintomas de ruptura de casamentos. O adultério, a violência, a crueldade, a degradação financeira, a indiferença emocional, podem ter sido tolerados em alguns casamentos, e não noutros»²³². Por vezes, ao notar que as suas relações são tão intoleráveis, muitos casais da obra antuniana não chegam a desfazer-se mas outros, ao entrar em crise, decidem-se pelo divórcio. Há também os casos em que os casamentos parecem deteriorar-se sem efectivamente se desfazer.

Essa diversidade do fracasso mostra uma presença contínua do comportamento matrimonial que, segundo Eunice Cabral, revela em boa parte da obra antuniana «uma noção de casamento definida por imagens aparentemente avulsas e quotidianas mas que atingem, afinal, o cerne da questão (...), a

²³¹ Ver *supra* p.63.

²³² Roderick Phillips, *Desfazer o nó. Breve história do divórcio*, Lisboa, Terramar, 1996, p.143.

insignificância e a superficialidade de que se pode revestir um dos laços mais estreitos entre uma mulher e um homem»²³³.

O próprio escritor, em entrevista a María Luisa Blanco, referiu-se à sua relação amorosa com a primeira esposa desta forma: «minha história com a Zé é uma história de amor e da impossibilidade do amor»²³⁴. Talvez muitas das histórias de amor ficcionalmente construídas por ele venham na sequência desta história de amor e da sua impossibilidade. Costuma-se dizer, aliás, que os grandes amores são, de alguma forma, marcados pela não concretização ou, fundamentalmente, pelo seu falhanço. Portanto, falar de amor significa, ao mesmo tempo, falar de solidão. Como raramente traz alguma completude, o amor é pura ilusão capaz de proporcionar desafeição, indiferença e, em casos mais extremos, ódio.

Em *O manual dos inquisidores*, Francisco é um homem que perdeu a mulher amada por não encontrar correspondência no amor que sente por ela, restando-lhe a dor de havê-la perdido. Também na esfera do desafecto, a convivência, por ter algo de entediante ou insuportável, revela a crueldade do quotidiano, tornando a relação às vezes difícil de ser suportada: «-A pessoa que me fazes lembrar também nunca me teve amor» (MI 300), diz Francisco a Milá. Por outro lado, o seu filho parece estar fadado ao mesmo desamor, como atesta Sofia:

não é que goste do João, não gosto, deixei de gostar há que tempos ou como diz a minha mãe nunca gostei, não é uma questão de paixão, não é uma questão de amor, é outra coisa, é acordar de repente, palpá-lo na almofada e não o encontrar, sentir a solidão como uma espécie de poço (...), não sinto amor, não é amor, deixou de haver amor ou como garante a minha mãe não foi amor nem no princípio (MI 79).

«[V]isto o amor ser um sistema de trocas» (MI 213), o que aqui se lê é a muito escassa oblatividade do amor. Mesmo no caso de Rui S., homem angustiado diante do vazio, que não foi capaz de cumprir nenhum de seus casamentos. Para ele, a vida, embora sem problemas aparentes, apresenta-se sem solução. Ou melhor, as soluções que lhe parecem viáveis são a separação e o suicídio.

²³³ Maria Alzira Seixo *et alii*, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p.112 (verbete «Casamento»).

²³⁴ *Conversas com António Lobo Antunes*, 2ª ed., trad. Carlos Aboim de Brito, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p.61.

Holbach, contemporâneo de Hume, já havia dito que «a morte é o único remédio para o desespero»²³⁵. De facto, alguns suicidas da obra antuniana parecem dominados pela tristeza ou atormentados por remorsos que suscitam a vontade de auto-destruição. Concorro, no entanto, com Georges Minois quando diz que o «suicídio não é nunca um acto de cobardia»²³⁶. Talvez aquele que se sente abandonado deseje escapar ao abandono, abandonando a própria vida. Este é certamente o caso de Rui S., que se apresenta em contextos de perda e ruptura – com a família, com duas relações amorosas, com nichos sociais, com a própria vida. A sua viagem iniciática (de Lisboa a Aveiro) acaba por se desenhar simultaneamente como aprendizagem e autodestruição. O seu suicídio figura-se como consequência de dois planos que se vão entrecruzando: passado e presente; infância e idade adulta; a família em consonância com uma organização burguesa e a opção política pela esquerda; o casamento e a separação de Tucha, o casamento e a crise com Marília.

Dos malogros conjugais, destacam-se mulheres infelizes casadas com maridos brutos ou, no mínimo, desagradáveis. Conforme as circunstâncias da união atormentam-nas, fazendo com que elas passem a desejar uma saída só encontrada através da morte ou da separação, embora esta opção consista na disrupção familiar com consequências prolongadas e dolorosas. As causas, no entanto, são variadas: os maridos optam por sair de casa ou são as mulheres que preferem abandonar um casamento infeliz. Ou ambos: Rui S. e Marília, agregados a uma relação sem suporte mútuo, decidem pelo fim.

São, de facto, muito raros os que sobrevivem à fragilidade do casamento e gozam de um laço baseado numa história compartilhada e de intimidade em troca de lágrimas e alegrias passadas. Quando juram manter-se unidos na saúde e na doença, no melhor e no pior, é geralmente o cenário pior que pouco se prevê e mais prevalece. Posso dizer que os pares descritos na obra antuniana, muitas vezes, partilham desgostos, consubstanciando-se como co-protagonistas de tragédias e decepções. Apesar de recorrentes frustrações, Rui S. parece estar insistentemente

²³⁵ Holbach *apud* Georges Minois, *História do suicídio. A sociedade ocidental perante a morte voluntária*, trad. Serafim Ferreira, Lisboa, Teorema, 1998, p.316.

²³⁶ Georges Minois, *ibidem*, p.317.

em busca de uma mulher que possa salvá-lo da solidão. Entretanto, a relação só reafirma a solidão e o desejo de suicídio, sobretudo quando se convive com uma mulher imersa num casamento em que o muro da incomunicabilidade separa o casal que habita sob o mesmo tecto.

Parecem ser as personagens masculinas as que mais experimentam a sensação de mal-estar, o desconforto da programação rotineira do casal, a solidão do divórcio. Um homem divorciado, e por isso deprimido, por vezes convive com a ideia de se matar e, ao mesmo tempo, busca de maneira desesperada uma nova componente para preencher sua vida. Talvez a percepção da narradora de *Não é meia noite quem quer*, na sua relação frustrada com o marido, constitua uma excepção:

se trepar domingo às seis horas o Alto da Vigia não reparam em mim,
quem reparou em mim nestes anos, poucos homens me disseram fosse o que
fosse na rua, era pelas outras que se interessavam, não sou inteligente nem
bonita, a minha colega puxando-me para si

– Quem te enfiou na cabeça que não és inteligente nem bonita?
(...)

poucos homens me disseram fosse o que fosse na rua, sabias, o meu
marido ao princípio, e eu tão grata

– Espero-te aqui amanhã
– Fica-te bem esse vestido
– Não me importava de abraçar-te

mas esqueceu-se depressa, depois do meu filho quando o rei faz anos,
no escuro

– Anda cá
e mais palavra nenhuma, um suspiro
– Caramba

a cara com as feições de chorar e protestando logo a seguir nas trevas
da almofada se me aproximava dele

– Incomoda-me que me sopres na nuca

sem carambas, enfadado, pelo cinzento dos intervalos da persiana o
volume das mesas de cabeceira, o volume da cómoda, arredar a cabeça para
que não me expulsasse, deixa-me ficar contigo que não te maço, juro, só queria
e eu sem dizer o que queria, só gostava que e não permites, repugno-te, longos
jantares de estranhos, fins de semana amargos, feriados tristes, finjo que leio,
julgo ouvir

– Não me importava de abraçar-te
e mentira, claro, se me chego foges logo com a boca
– Não és capaz de me largar um momento?

eu a sentar-me na outra ponta do sofá

– Perdoa

experimentando as sete diferenças do jornal, não descubro nenhuma
mas amanhã hei-de descobrir as marés (MN 99-100).

Em regra, a falácia de que o amor pode trazer a completude vai sendo quase tragicamente revelada. E, assim, para escapar do desprezo e da solidão que o marido lhe oferece, sem oportunidade de transformar o seu casamento, a narradora de *Não é meia noite quem quer* busca um movimento para mudar a direcção da própria vida. Com os desencontros do casamento, a falta de assunto, o sexo sem amor, os «fins de semana amargos» e os «feriados tristes», acredita restar-lhe somente «trepas domingo às seis horas o Alto da Vigia» (MN 99).

Esta personagem, porém, não é a única a ver o suicídio como única saída na sequência de uma relação que se torna desgastada. Assim como Rui S., ela não permanece nostalgicamente à espera de que o tempo passado retorne, tempo em que a expressão amorosa parecia menos insuportável, em contraposição a um presente de desamparo. Pode-se dizer que o excesso de desafecto encaminha, metonimicamente, o hiato no relacionamento amoroso a esse outro *hiato*, de proporções abissais. Não são só estas as relações amorosas, na obra antuniana, em que o amor parece ser, quase sempre, o suplemento do desamparo. Assim reflecte o autista sobre o (des)gosto, sobre o desencontro das coisas: «a única mãe que tive e desprezando-a por isso visto que no fundo de mim não me sentia com direito a ter mãe e de resto para que serve uma mãe, o que se faz com uma mãe, como se agradece, o que se diz, que canseira preocuparmo-nos, gostar» (AI 253).

A destituição do cônjuge passa pela descrição mecânica dos gestos e pela estrutura (já em contínuo afastamento) da relação, comparadas a coisas rotas, em processo de (auto-)destruição, ou desorientação de sentido. Diante da sensação de falta, a narradora de *Não é meia noite quem quer* começa a vivenciar a estranheza da perda de si. A maioria das personagens, porém, parece mesmo rodeada por desamparo e solidão, mas permanece quase sempre em busca de amor, ainda que os seus gestos porventura o neguem, e embora quase nunca ele corresponda ao que se espera.

Posso afirmar também que, de modo geral, as atitudes femininas são mais variadas: das mulheres mais tradicionais que dissolvem a sua identidade na do marido até às ditas modernas que, diante de um enxame de motivos, desertam do lar. As personagens masculinas, por outro lado, esforçam-se por manter estável um

casamento, ainda que alicerçado em poeira ou em eterna amargura. Apesar de ter usado um tom generalizante, estou a pensar em personagens como Francisco (MI) ou mesmo Rui S. (EP), que tenta, de alguma forma, prolongar a despedida da sua segunda mulher. Porque estes são exemplos de figuras ficcionais em que o desnudamento diante de fantasmas, coisa pela qual se espera avidamente, se torna às vezes menos patente, acaba por tornar a comunicação embaciada pelo elemento espectral. Porque eles, durante algum tempo, se mantiveram presos, cativos, a uma relação morta, ou em decomposição.

Na constelação ficcional do autor, muitos relacionamentos assemelham-se a emparelhamentos de fantasmas. Além disso, alguns diálogos fantasmagorizados estabelecem-se entre as personagens, como se a convivência, e consequentemente a comunicação entre elas, fosse espectral. Em muitos casos, não sabemos se se trata de uma personagem ou do fantasma de uma personagem. Os sinais aparecem nitidamente trocados: aquilo que é accidental aproxima-se da comunicação natural enquanto o fantasmagórico salta, por assim dizer, para o lado do *real*. O autista e Ana Emília, por exemplo, vivem entre fantasmas, se não são eles próprios fantasmas onnipresentes, infiltrando-se e tornando-se a mais presente das presenças. No entanto, um modo de existência fantasmático não significa perda de vigor; pode ser um dispositivo da incapacidade humana de dar sentido à (sua) destruição. Como um inventário de coisas ausentes, estes fantasmas não se esqueceram do passado que um dia compartilharam. Seus relatos dão conta dessa *realidade*, levando o carácter fantasmagórico ao extremo.

Dentre tantos outros aspectos, a obra antuniana compõe o suicídio do que se convencionou chamar «família feliz», ou seja, a «unidade familiar burguesa» que «permanece unida através da doença e saúde até que a morte nos separe ou nos lance para a sóbria tristeza dos epitáfios», tornando-se «a forma finalmente aperfeiçoada do não-encontro»²³⁷. Nos livros de António Lobo Antunes, assim como na unidade familiar nuclear, há mães e pais capazes de atitudes profícuas e devastadoras, capazes de humanamente amar e odiar, e de serem amados ou odiados. Mas há também defuntos a comandar secretamente. A família torna os

²³⁷ David Cooper, *A decadência da família*, trad. Luísa Maria Ramos, Lisboa, Portugal, 1971, p.7-8.

indivíduos anónimos, ou sem nome, ou nomeados exclusivamente pela função que desempenham ao viverem juntos. Também na obra antuniana há diversos casos em que cada membro de um agrupamento não recebe nada além de uma pequena herança, o recanto proveniente de uma história de família. Posso dizer que (quase) toda a obra de António Lobo Antunes contradiz, quando não implode, a ordem familiar, aquela incapaz de suportar dúvidas sobre si própria, gerando o que se considera ser politicamente correcto e destruindo a possibilidade de questionamento em todos e em cada membro.

Para nomear esta história, é preciso reunir todo o passado familiar e construir, a partir disso, uma versão própria. É ela que permitirá a reformulação do passado de um modo pessoalmente mais eficaz do que rupturas ou distanciamentos geográficos. Ao revisitarem o passado, remexendo baús de memórias, algumas personagens, de modo (pouco) variável, fabricam cada uma a sua versão ou romance familiar. Maria Clara, o autista, Isabel, que se separa de Francisco, a narradora de *Não é meia noite quem quer*, ou Julieta, buscam, cada uma à sua maneira, autonomia contra situações de rejeição menos ou mais discretas.

Como sistemas de réplicas, aquilo que, até aqui, foi chamado arruinamento da família, pode ser visto, em alguns exemplos da obra antuniana, como casos de suicídio. Algumas personagens realizam-no de facto, mas o contínuo desaparecimento dos membros pode ser metaforicamente uma espécie de suicídio da unidade familiar. Por isso, como afirma David Cooper, se «quisermos libertar-nos da família, não só no sentido externo (a família “lá fora”), mas também no sentido interno (a família “na nossa cabeça”), a principal tarefa que temos a executar é *vermos através dela*»²³⁸. Muitas destas personagens continuam como que encarceradas por esta «família interna, a família de que nos podemos separar por mais de milhares de milhas e, contudo, permanecer ainda nas suas garras e ser estrangulado por» elas²³⁹. Julia Kristeva defende, de modo análogo, que

um matricídio simbólico é a pré-condição da afirmação do sujeito *enquanto* sujeito. Para existirmos fora do encantador círculo do amor familiar, temos de

²³⁸ *Id.*, p.20.

²³⁹ *Id.*, p.22.

ter perdido as nossas primeiras ligações, cumprido luto pelos nossos objectos primários. A perda da mãe é, por outras palavras, um passo necessário para que nos tornemos autónomos (...) desde que o sujeito seja capaz de transformar essa perda numa nova ligação²⁴⁰.

Sem pretender considerar possíveis leituras psicanalíticas, penso que uma subjectividade configurada a partir da destruição e interiorização dos progenitores «tem de carregar sempre consigo os vestígios das perdas sobre as quais foi fundada, e em particular o custo da perda da simbiose original com a mãe (...). Porém, sem o reconhecimento de uma tal perda, não há maneira de sair do círculo vicioso da família»²⁴¹, como afirmou Ruth Rosengarten a propósito da pintora Paula Rego. Em algumas dessas cenas familiares surge a figura do bastardo que, por ocasião de adultério, de paternidade incerta, de fecundação indesejada ou de mães que criam os seus filhos sozinhas, acaba por ser apontado como o elemento degenerativo da composição familiar. Por isso, Julieta é escondida num sótão durante toda a sua vida, porque ela, a título de exemplo, é a prova do *erro* cometido pela sua mãe. Julieta é excluída da convivência familiar porque é tanto a materialização de uma vergonha quanto a consubstanciação de uma (considerada) ilegitimidade.

Colocar o falhanço no centro deste nicho de interpretações leva-me a reavaliar o *amor* e a (de)composição familiar na obra antuniana. Aliás, todos os seus livros centrados neste núcleo debatem-se na íntima «dialética do enternecimento e do ódio»²⁴², da qual geralmente decorre uma dolorosa e incompleta libertação de «estruturas familiares interiorizadas invisíveis ou insuficientemente visíveis»²⁴³, o que se consegue às vezes só por meio da morte voluntária. Uma vez que é a família o nicho primordial dos amores e dos desafectos inaugurais, a «libertação do sujeito das amarras que inicialmente o prendem (...) efectua-se através de actos imaginativos e de procedimentos narrativos»²⁴⁴ que expressam, como já referi, um desgosto pelo passado feliz(?) que desapareceu.

²⁴⁰ Julia Kristeva *apud* Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar: a Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, trad. Jorge Pereirinha Pires, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p.154.

²⁴¹ Ruth Rosengarten, *ibid.*, p.162.

²⁴² Roland Barthes, *O prazer do texto*, trad. L. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1987, p.62.

²⁴³ David Cooper, *A decadência da família*, ed. cit., p.24.

²⁴⁴ Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar*, ed. cit., p.46.

Aquilo que David Cooper chamou «a topografia do amor»²⁴⁵ configura, na obra de António Lobo Antunes, a possibilidade de desestruturação da família com base numa realização completa da sua destrutividade. Por vezes, as relações não constituem divórcios em série, o que leva Ruth Rosengarten a «perguntar se o amor é realmente o grude social que prende os sujeitos a outros sujeitos, ou se ele é o inelutável deferimento de uma ligação original, estrutural. Será uma tal ligação compatível com a autonomia do sujeito?»²⁴⁶. Entre os extremos amor e separação, pode ser que haja outro «grude» a fim de ligar os pares, como pensa o médico psiquiatra: «não penso no divórcio, não é uma questão de amor, habituei-me» (AP 284). Para além do comodismo, diz David Cooper que «o que precisamos e esperamos não é amor, mas segurança», porque, segundo ele, a segurança

significa a afirmação total e repetidamente reforçada da família. Um homem casa com uma mulher que nunca deixará e porque ela sabe que ele nunca a deixará, nunca há-de deixá-lo. Ela aceita a condicionalidade da sua situação, por que nesta está edificado um suborno social, no sentido em que o marido só pode optar fora do sistema condicional, se ele, como iniciador aparente de toda a história, aceitar a culpa, que lhe pode ser letal ou quase letal²⁴⁷.

Este poderia ser o argumento às avessas de boa parte da obra de António Lobo Antunes, cujos romances são tanto as histórias de (des)afecto no círculo familiar como o género narrativo que engloba outras descrições possíveis que passam pelo acidente e pelo incidente, onde (quase) tudo se desmembra. Antes disso, as funções familiares foram de algum modo *incertus*, e ausentes. Atente-se na avó que aposta a fortuna no bingo a dirigir secretamente a família em *Não entres tão depressa nessa noite escura*; em mães e pais mais maus que bons, ao mesmo tempo amados e odiados, como em *O arquipélago da insónia*; em defuntos a reclamarem os seus lugares no mundo, como Rita de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*

Para além do motivo de uma casa sombria – réplica do labirinto rizomático –, na qual aquele que fica, fica para verificar que *nada* resta, sobejam episódios enigmáticos como o «mistério das janelas acesas» e sombras que desaparecem para

²⁴⁵ David Cooper, *A decadência da família*, ed. cit., p.34.

²⁴⁶ Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar*, ed. cit., p.44.

²⁴⁷ David Cooper, *A decadência da família*, ed. cit., p.44.

ressurgir e voltar a eclipsar-se. Este motivo estende-se a uma «preferência íntima pela infelicidade»²⁴⁸, à narrativa de um amor impossível, à «mesma falta de amor» (AP 186), a amores desiludidos que, como afirma a narradora, «desde o início» faziam de «cada um de nós um estranho para os restantes» (MN 84).

Também Denis de Rougemont já havia percebido que o «amor feliz não tem história na literatura ocidental. E, se não for recíproco, o amor não é considerado um verdadeiro amor»²⁴⁹. Para Zygmunt Bauman, contudo, amamos «o estado, ou a esperança, de sermos amados. De sermos *objectos dignos do amor*, sermos *reconhecidos* como tal e recebermos a prova desse reconhecimento»²⁵⁰. Como isso é coisa que raramente acontece nas narrativas antunianas, as suas personagens parecem experimentar «uma “exercitada incapacidade” para amar»²⁵¹. A exaltação do amor infeliz é descrito ou (re)criado nos livros de António Lobo Antunes ou é como se dissesse que a «felicidade dos amantes só nos comove pela expectativa da infelicidade que os ronda. É necessária esta ameaça da vida e das realidades hostis que a afastam para longe. A saudade, a lembrança, e não a presença, comovem-nos. A presença é inexprimível, não possui uma duração sensível, só pode ser um instante de graça»²⁵². No que diz respeito aos relacionamentos de par, devo dizer que concordo com Zygmunt Bauman ao afirmar que

[p]erder um marido não é o fim do mundo. Maridos (...) são apenas temporários. Perdê-los é, sem dúvida, doloroso, mas há *cura*. A perda dos pais, ao contrário, é *irrevogável*. Será essa deferência suficiente para que a família suprima o débito para com o marido? Talvez este cálculo ponderado não bastasse, não fosse uma outra razão: as exigências de um parceiro *escolhido*, um companheiro temporário de viagem pela vida e em princípio substituível, t[ê]m menos peso do que as exigências provenientes das profundezas do passado insondável e inescrutável²⁵³.

Se «[p]erder um marido não é o fim do mundo», como afirmaria Beatriz, a composição deste excerto mescla ironicamente emoções tão (in)ensas que chega a ser comovente:

²⁴⁸ Denis de Rougemont, *O amor e o ocidente*, 2ª ed., trad. Ana Hatherly, Lisboa, Vega, 1999, p.44.

²⁴⁹ *Id.*, p.44.

²⁵⁰ Zygmunt Bauman, *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, trad. Carlos Alberto Medeiros, Lisboa, Relógio D'Água, 2006, p.106.

²⁵¹ *Id.*, p.22.

²⁵² Denis de Rougemont, *O amor e o ocidente*, ed. cit., p.44.

²⁵³ Zygmunt Bauman, *Amor líquido*, ed. cit., p.45-46.

tive dois maridos e ignoro o que lhes sucedeu ou antes não ignoro mas não vou ocupar-me deles se acabou, pelo menos um anda de certeza por aí e nem o nome me acode, Jaime ou Ricardo, calculo que Jaime, não, Ricardo, conheço o nome da minha mãe, dos meus irmãos, do meu pai e basta, não me obriguem a insistir no que não quero, tive dois maridos e a nenhum chamo

– Tu

embora haja momentos, eu cá me entendo, em que ao meter o prato na máquina penso que, penso que gostava de companhia, isto é o prato gostava de companhia que se nota pelo modo como pinga (SM 16).

Todavia, «[p]erder um marido não [seria] o fim do mundo» se não fosse a intercalação da separação conjugal com a morte da mãe – e desta com a lida de um toiro:

temos de partir não é, fechar a porta, sairmos, o toiro da azinheira um passito ao acaso antes do primeiro músculo fraquejar e o perdermos, reflectindo melhor o meu marido um aceno, quem não levanta um sorriso mesmo perdendo-o logo (...), não se transforme em caixa, não seja bolor na cave entre bolores mais antigos (...) silêncio enquanto o meu marido desce a última mala a bater nos degraus

(...)

quando a espada e os joelhos, o corpo, a cabeça, a música e os lenço do público (...)

não foi a minha mãe, foi um bicho, não se morre cá em casa (...), não tornei a encontrar o meu marido (SM 24).

A família, por outro lado, nem sempre é composta por parceiros escolhidos ou companheiros de viagem pela vida, mas por um grupo disperso de pessoas que se desconhecem mutuamente e no qual se destaca, mesmo que a contragosto, a desintegração dos vínculos, liames impessoais, o mascarar-se em família que, simultaneamente, promove protecção e dissimulação. Os lares não constituem, portanto, ilhas de intimidade ou de cumplicidade. São descritos, mormente, como escaramuças territoriais ou *bunkers* fortificados de convívio em plena destruição, lugares inóspitos à convivência amorosa:

eu que fui feita para o casamento, a dedicação, a alegria todos os dias renovada de uma tosse conjugal no capacho, entregar a outro os melhores bocados de rosbife, contentar-me

generosa e satisfeita da minha generosidade, pensando

– Não é isto o amor? (AP 422).

Embora tenha morado «com a minha mãe e a seguir sem a minha mãe» (AP 420) no segundo andar no Jardim Constantino que entregou ao pimpolho, e de

nunca se ter casado, a costureira parece ter altruistamente compreendido que amar significa ficar «com a parte pior assada, a mais dura» (AP 422) do rosbife. Por mais que o amor possa requerer, entre outras coisas, que se ponha as necessidades dos demais antes das suas, os problemas não terminam quando os casais passam a viver juntos. Os quartos compartilhados nesta obra não costumam ser locais de segurança e sossego, nem mesmo de euforia sexual, como declara Milá:

Não sei como explicar mas não era bem gostar do senhor ministro percebe, não era bem sentir aquelas coisas de quando se gosta etc e tal, saudades, desejo, vontade de telefonar, ficar horas esquecidas armada em parva a contemplar a parede, apetecer-me vê-lo, sorrir se ele sorria, escrever versos cretinos e assim, o senhor ministro entendia que eu não andava apaixonada, que não lhe tinha amor e a prova é que estávamos, suponhamos, no meu quarto, ele a acariciar-me e eu muito rígida, a achar tudo pavoroso, na esperança que a maçada acabasse depressa, na mira de o senhor ministro, mantendo-me eu quietinha acabar mais depressa, e ele a dar-se conta que não me apetecia, dos meus olhos abertos, das minhas mãos paradas, a largar-me (MI 299).

Alguns desses quartos são palcos de farsas e escaramuças verbais que podem resultar em discórdias, embora, na maioria das vezes, se sobreleve a sensação de desamparo e de hostilidade. Propensos a acidentes de percurso, estes relacionamentos constituem dramas com cenários e textos batidos. Os romances de António Lobo Antunes falam também disto, ironizando, ou mesmo ridicularizando, este cansaço conjugal, este sentimento de «pertencimento compartilhado», de que fala a costureira do Jardim Constantino:

e no entanto uma história alegre tranquilize-se, um romance de amor, gostaria de prometer-lhe que um final feliz e garanto-lhe esforçar-me para que um final feliz não apenas por si, por mim, não calcula como preciso
(tão cansada)
de um final feliz (AP 429).

Eu hei-de amar uma pedra, a par de outros livros, reflecte sobre «a assombrosa fragilidade do amor, lado a lado com a sua maldita recusa em suportar com leveza a vulnerabilidade». Segundo Zygmunt Bauman, o amor, a fim de negar a sua precariedade e incerteza, é geralmente derrotado quando triunfa: «Eros é possuído pelo fantasma de Tanatos, que nenhum encantamento mágico é capaz de

exorcizar»²⁵⁴. Talvez por isso a dona da hospedaria da Graça reflecta sobre «a assombrosa fragilidade do amor», ao observar «o senhor que em tantas quartas-feiras» (AP 476) se encontrava com «a senhora com o saquito do crochet, provavelmente sempre o mesmo» (AP 467), a mesma

senhora que encontrara antes da esposa
(já explicaram isto também, não vamos repetir pormenores, adiante)
e com quem cinquenta e tal anos, mais do que a minha mãe chamava uma vida, na hospedaria da Graça, arrisco que por hábito por acreditar tanto no amor como acredito nas lágrimas (AP 477).

Na segunda parte deste romance («As consultas»), é o médico psiquiatra quem rememora uma vida de abandonos (pela primeira mulher, pelo pai morto de cancro) e de negações (a incapacidade de romper a relação com a enfermeira). Nesta secção ambos os casais extra-conjugais são comparados: o médico e a enfermeira, «de forma que aqui estamos nós minha senhora que seca, eu numa cadeira de braços deste lado da secretária, você numa cadeira sem braços, mais pequena, do outro, na qual há ocasiões em que me apetece sentar para falar comigo» (AP 314); o pimpolho e a senhora do medalhão

na hospedaria da Graça não juntos, separados
(da mesma forma que em Sintra não juntos, separados para o caso de algum colega de emprego, algum parente)
e a enfermeira
– Por que motivo não havemos de ir um com o outro para casa não tens orgulho em mim? (AP 315-316).

Associado por alguns elementos à senhora do medalhão, o médico também tem sua presença marcada como uma assombração: «Como acabarei de dizer isto antes de me calar para sempre, como explicar o que se passou nas consultas da doente de 82 anos (...) agora que me é difícil falar porque tombei até ao centro do mundo» (AP 343). No conjunto da obra, é raro haver lados bem definidos: são todos, quase sempre, assombrada e assombrosamente destituídos de amparo e do que quer que seja a felicidade. Isabel, por exemplo, tendo abandonado voluntariamente o seu ambiente antigo e familiar, dificilmente pode ser compreendida como uma refugiada em *O manual dos inquisidores*. E, no mesmo

²⁵⁴ Zygmunt Bauman, *Amor líquido*, ed. cit., p.24-25.

romance, «o João com um aspecto desamparado de quem tem medo do escuro», «é tão fácil uma mulher descobrir os homens que têm medo do escuro» (MI 185).

Eduardo Prado Coelho diz a este propósito que

[h]á homens que desde sempre têm medo do escuro, há mulheres que os protegem do escuro, mas têm medo do medo que eles têm, e têm medo de um dia os perderem e se perderem deles. Todos têm medo de solidão, da desolação imensa do amor, da mediocridade da vida, da exiguidade castrante dos sentimentos. Todos têm medo de serem eles próprios, e sobretudo de não serem mais que eles próprios²⁵⁵.

O amor, tantas vezes confundido com posse, raramente é admitido ou é falado e, quando isso acontece, é logo a seguir negado ou afirmado pela negação ou definitivamente afastado, como declara Cláudia:

no dia em que o Álvaro saiu de casa pensei O cantor de tangos não morreu num acidente de avião, está a morrer agora, e não me achava revoltada nem triste, achava-me sem sentimentos nenhuns como no enterro do Nuno, apenas com vontade de me deitar, de fechar os olhos, de dormir mil anos, o Álvaro começou a descer as escadas, hesitou, voltou cá acima para me dar um beijo, e eu

– Evapora-te

não ressentida, não deprimida, não zangada, exausta (MCG 148).

Como diz António Guerreiro, a propósito de *A morte de Carlos Gardel*, «[é] assim o mundo onde as personagens vivem uma espécie de épica da indiferença. Nem o amor, nem a morte, nem o desejo, nem o afecto conseguem resgatar as coisas – e as pessoas – da accidentalidade e da insignificância»²⁵⁶. Esta «espécie de épica da indiferença» decerto não é perceptível apenas no livro supracitado, mas também em *Não entres tão depressa nessa noite escura*:

prefiro não imaginar o que quer que seja na cadeira do sótão, não conheci o pai nem a mãe [do meu pai], a minha mãe argumentava a calar-nos que não tinha família e no entanto naquelas caixas talvez cartas, fotografias, postais, nunca me encorajei a perguntar-lhe, nunca conversou comigo, uma ocasião ou duas, só nós em casa, qualquer coisa pareceu mover-se dentro dele, deu-me a ideia que ia falar e nada, os olhos de objecto em objecto a tornarem-se ocos, nunca o ouvi dizer Maria Clara e todavia ia apostar que

e todavia, mesmo que fosse impressão minha, ia apostar que lhe era um bocadinho menos indiferente que os outros

²⁵⁵ Eduardo Prado Coelho, «O mistério das janelas acesas», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, ed. cit., p. 156.

²⁵⁶ António Guerreiro, «Crónica da vida vulgar», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, ed. cit., p.142.

não me refiro a amor ou assim, apenas menos indiferente que os outros (NE 32).

Por não aceitar esta «espécie de épica da indiferença» no seio familiar, Maria Clara parece que continua à espera de alguma (re)acção afectiva do seu pai. Gonçalo M. Tavares, citando Hermann Broch, num fragmento intitulado «amor», diz que o «estranho “nunca sofre; está separado [...] só sofre quem fica preso nos laços”. Para quem ama, tudo é estranho, excepto o objecto amado»²⁵⁷. Contrariando a «épica da indiferença» antuniana, amar é dar o que não se tem. Se amar é dar aquilo que não se tem, só através da transformação, do vir a ser, da transcendência, este amor pode ser possível. E este é o papel do pai.

²⁵⁷ Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação*, Alfragide, Editorial Caminho, 2013, p.140.

2. Um filho partido ao meio

Ao comentar a sua obra *The destruction of the father* (1974), Louise Bourgeois mencionou, como que em esboço, a imagem do pai ameaçador que é absorvido, engolido, comido pelos filhos:

Há uma mesa de jantar e pode-se ver que acontecem vários tipos de coisas. O pai está se pronunciando, dizendo à plateia cativa como ele é ótimo, todas as coisas maravilhosas que fez, todas as más pessoas que prendeu hoje. Mas isso acontece dia após dia. Uma espécie de ressentimento cresce nas crianças. Chega o dia em que elas se irritam. Há tragédia no ar. Ele já fez demais esse discurso²⁵⁸.

O amor é exposto aqui «não apenas como uma violenta intrusão do Outro, mas também como uma identificação canibalista. Amar (...) é confrontar um Outro que é por natureza estranho, e incorporá-lo, trazendo a estranheza para dentro de nós»²⁵⁹. De alguma forma, as personagens masculinas construídas por António Lobo Antunes são malogros e, malograda também a paternidade, pai bom é o que está envolto em mortalha, como se dele pudesse guardar alguma coisa.

Por exemplo: vamos esquecer por um breve momento a leitura metafórica sobre «um homem chamado Luís», de *As Naus*, que chegou a ganhar contornos de primeiro plano. Ao invés de «um homem chamado Luís» ser a representação do poeta maior e ao invés de o caixão que contém um corpo em decomposição ser a sinédoque da pátria em decadência, vamos imaginar que se trata tão-somente de um homem que arrasta atrás de si uma urna com o corpo putrefacto do pai, o que, por si só, já renderia uma análise: «Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte» (N 19).

De modo geral, este episódio de *As naus* refere-se ao desmembramento da família que se pode perceber em muitos outros episódios da obra antuniana, como é o caso do «tom falso» do pai de Nuno «a tentar interessar-se, a tentar mostrar

²⁵⁸ Louise Bourgeois, *Destruição do pai, reconstrução do pai*, ed. cit., p.115.

²⁵⁹ Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar*, ed. cit., p.82.

que se interessava» pela escola, a sobrepunção de facto «o embaraço e a ausência de sinceridade» (MCG 207) e do «absurdo» da crueldade:

a coisa que recorde com mais nitidez foi a de perguntar-lhe, de regresso a Reguengos, o motivo por que matavam o touro e de o meu pai me responder Por nada. Assim, palavra, o absurdo resumido por um caixeiro-viajante, o meu pai era caixeiro-viajante, com esta singeleza toda: Por nada (AD 240).

De facto, a família nuclear é a instituição responsável pelo condicionamento ideológico, ao ultrapassar a experiência original, na medida em que acaba por ser uma estrutura paradigmática que norteia todas as demais instituições sociais. Para além deste fenómeno perverso, o escritor destaca a construção de ficções interiorizadas oriundas de um passado familiar, com o poder de filtrar, de maneira obscura, a maioria das nossas experiências. Surgem, pois, pai, mãe, irmãos, indefinidamente amados ou odiados, buscados ou rejeitados uns pelos outros em todas as suas relações. Esta família internalizada atinge a sua «morte», uma vez que a instituição familiar aliena a pessoa dela mesma, destruindo a possibilidade de gerar dúvidas sobre as próprias certezas e a capacidade de fazer um balanço do passado em família para ver-se livre dele de uma maneira que seja mais eficaz do que a simples ruptura agressiva ou as meras atitudes de separação geográfica. Geralmente, as rememorações vêm acompanhadas de associações fantasmáticas:

é precisamente por ele ser real, é precisamente devido ao seu próprio carácter traumático e excessivo, que somos incapazes de integrá-lo naquilo que apreendemos como sendo a nossa realidade, sendo portanto forçados a experimentá-lo como uma aparição de pesadelo (...). Este “efeito do Real” não é da mesma ordem daquele a que se referia Roland Barthes nos anos 60; ele é, antes pelo contrário, o seu oposto: o *efeito do irreal*. Isto significa que, contrariamente ao *efeito do real* barthesiano, no qual o texto procura fazer aceitar ao leitor a sua produção ficcional como real, neste caso é o próprio real que, para ser sustentado, tem de ser percebido como um espectro irreal de pesadelo²⁶⁰.

Por isso, como expressa Cláudia, «não era o meu filho que se deitava na urna, era o senhor de brilhantina e lábios pintados, com um sorriso de anjo deposto» (MCG 141) tal como o «grande Carlos Gardel», «um senhor de brilhantina e lábios pintados, com um sorriso de anjo deposto» (MCG 140).

²⁶⁰ Slavoj Žižek, *Bem-vindo ao deserto do real*, trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio D'Água, 2006, p.35. Destacados do autor.

A maioria das relações que aqui se lê constitui um grande acerto de contas com o pai-fantasma. E, muitas vezes, esta atitude passa pela metamorfose e pela identificação. Como pensa Slavoj Žižek, «[a]travessar o fantasma» «significa portanto, paradoxalmente, *identificar-se completamente com o fantasma* – ou seja, com esse fantasma que estrutura o excesso que resiste à nossa plena imersão na realidade quotidiana»²⁶¹. «Como desaparecer completamente e nunca ser encontrado»²⁶², pergunta-se Doug Richmond. Talvez fundindo-se ao Outro, incorporando-o e por ele sendo incorporado. A questão que aqui se impõe é quando a busca por um modelo fusional encontra o pai, ou seja, quando

a verdadeira escolha quanto aos traumas da história não é entre a memória e o esquecimento: os traumas históricos que não estamos prontos a enfrentar continuam a assombrar-nos com ainda mais força. Devemos portanto aceitar este paradoxo: o verdadeiro esquecimento de um acontecimento deve começar por passar pela sua rememoração. Para compreender o justo alcance deste paradoxo, devemos ter presente no espírito que o contrário da *existência* não é a não-existência mas a *insistência*: o que não existe continua a *insistir*, procurando alcançar a existência²⁶³.

Assim como Slavoj Žižek havia declinado o registo do *homo sucker* através da alusão ao *homo sacer* de Giorgio Agamben²⁶⁴, aproximo o que chamei pai-fantasma da terminologia criada pelo pensador esloveno com a intenção de reflectir sobre a figura paterna fantasmática: «o *homo sucker* acaba por se tornar, ele próprio, o último dos papalvos (*sucker*). Quando julgamos estar a gozar a ideologia actual, estamos apenas a reforçar o domínio que ela exerce sobre nós»²⁶⁵. É sobre o «filho deserdado»²⁶⁶, herdeiro do *homo sucker*, que procuro escrever e, por meio da minha escrita, perceber que é a escrita dos romances que abriga

²⁶¹ Slavoj Žižek, *Bem-vindo ao deserto do real*, ed. cit., p.34.

²⁶² Doug Richmond *apud* Slavoj Žižek, *ibid.*, p.142.

²⁶³ Slavoj Žižek, *Bem-vindo ao deserto do real*, ed. cit., p.38-39.

²⁶⁴ Agamben repensa e questiona o tempo actual e a política contemporânea, rearticulando-a com a ontologia. *O poder soberano e a vida nua*, ou a vida política qualificada e a vida natural, o homem como sujeito político ou como animal vivo, foram progressivamente entrando numa zona de indiferenciação na qual a vida nua se foi tornando súbdita do poder soberano e a política foi assumindo contornos de uma biopolítica. De Aristóteles a Auschwitz, esta obra procura decifrar os enigmas que o nosso século coloca à razão histórica. Cf. Giorgio Agamben, *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002.

²⁶⁵ Slavoj Žižek, *Bem-vindo ao deserto do real*, ed. cit., p.96-97.

²⁶⁶ Franz Kafka, *Carta ao pai*, ed. cit., p.59.

transformações consumadas em forma de despedidas propositadamente prolongadas.

A aparição do fantasma consiste no fenómeno de dar corpo pela letra, como faz Paulo: «ontem pareceu-me ver o meu pai sabendo que não podia ser o meu pai, o meu pai morto» (TA 502). «Um pai, por exemplo, encarna o papel simbólico do pai, mas acompanha esse papel com um fluxo constante de comentários irónicos e reflexivos, denunciando a convenção estúpida da paternidade»²⁶⁷. Mas o que seria, de facto, a paternidade, esta «convenção estúpida» tão patente em *O arquipélago da insónia*:

a esta hora na vila já sabem que não pertenço aos parentes e nem direito a moldura terei numa imagem de máquina barata que desfoca e torce e quando foca engorda, nem filho do meu pai nem filho do meu avô, filho de uma empregada da cozinha que mandaram dobrar roupa nos baús e do ajudante do feitor que reparava a cerca e alongava os domingos a desbastar caniços com a navalha encostado ao tanque da roupa sem falar com ninguém (AI 46).

Pouco importa quem é o pai biológico do autista, embora, neste livro, o ajudante do feitor seja aquele que, por acaso, mais se aproxima da função ou do laço paterno em relação ao autista. De todo modo, trata-se de mortos que, não podendo voltar, surgem para sedutoramente materializar espectros genealógicos. Como pensa Jacques Lacan, o «que caracteriza a espécie humana é justamente cercar o cadáver de algo que constitua uma sepultura, de sustentar o fato de que isso durou. A lápide ou qualquer outro sinal de sepultura merece exatamente o nome de “símbolo”. É algo humanizante»²⁶⁸. Assim como também são os fantasmas para Paulo:

Agora que o meu pai morreu acho que comecei a procurá-lo mas não sei. Não sei. Dou voltas e voltas e a resposta é não sei. Tudo me parece tão difícil, tão complicado, tão esquisito: um palhaço que ao mesmo tempo era homem e mulher ou umas vezes homem e outras mulher ou umas vezes uma espécie de homem e outras uma espécie de mulher comigo a pensar
– Como é que o chamo?
[...] não sei
viro a cabeça do avesso e não sei (TA 109).

²⁶⁷ Slavoj Žižek, «A violência do fantasma», in *A subjectividade por vir. Ensaio crítico sobre a voz obscena*, ed. cit., p.62.

²⁶⁸ Jacques Lacan, *Nomes-do-Pai*, trad. André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, p.36.

Que farei quando tudo arde? é o livro que fala do filho que se transforma na transformação do pai. A voz que predomina na narrativa é a de Paulo que, ao «recuperar pedacinhos, fragmentos, episódios sem nexos que a memória unia» (TA 502), relata a sua versão da história e acredita que somente através da sua recordação do passado e, acima de tudo, do relato como prática de recordação desse passado, poderá voltar a encontrá-lo, encontrando-se, por fim, a si mesmo. Paulo busca destrinçar o passado de seu pai para *encontrá-lo*, como «cartas antigas» que «inventam o passado», mas «não me explicam acerca dele, inventam» (TA 467):

Não se trata de vontade de escrever, já basta o que me obrigam a escrever no emprego para ter paciência de gastar os serões a matar a cabeça com uma caneta e um caderno, mas é a única forma que tenho de tentar encontrar-vos:

[...]

de maneira a libertar um ângulo da mesa, e então soltar os cães das palavras na esperança que algumas delas, vibrando a cauda de uma consoante alegre, vos descubra vivos

como se pudessem estar vivos

sob os escombros de anos e anos e tanto entulho de recriminações, zangas, gencianas, na esperança que alguma delas principie a esgravatar os fragmentos de calíça do passado que eu imaginava em descanso para sempre e nisto mais palavras agruparem-se, agitadas, contentes, desprendendo-se da trela do aparo, eu a aproximar o nariz do papel buscando-vos submersas nas linhas, uma vozinha débil

– Paulo

que penso reconhecer apesar dos caprichos da memória que distorce e apaga (TA 449-450).

Como analisa Maria Alzira Seixo, *Que farei quando tudo arde?* é o

livro por excelência da floresta que se deseja que arda mesmo: Paulo deita fogo ao pinhal para se vingar do amante da mãe, o dono da esplanada – que é eventualmente seu pai – e embora o fogo não resulte, é a seiva interior das personagens que se extingue, deixando-as exangues, fazendo-as morrer, ou transmutarem-se: ele irá aceitar o seu destino de travesti, como o seu suposto pai, Carlos²⁶⁹.

Não tenho a certeza se Paulo «irá aceitar o seu destino de travesti». Parece-me que o que ele faz não é aceitar, mas repetir o caminho de busca – ou de (auto)conhecimento – deste suposto pai que acaba por ser efectivamente o seu pai,

²⁶⁹ Maria Alzira Seixo, *As flores do inferno e Jardins suspensos. Volume II de Os romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.121.

porque o pai não é uma figura, é uma função. E a sua função é a de ligar significante e significado. E se sem ele tudo se desfaz, o pai não é mais que o sintoma de um elo fracassado, o pai é «um palhaço que ao mesmo tempo era homem e mulher» (TA 109), «– O pai é um bandalho um bandalho» (TA 438):

Não pode ser
não acredito
não faz sentido que o meu pai fosse só isto, um palhaço a mudar o sítio às coisas no Príncipe Real pedindo-me que o ajudasse a arrastar o aparador para o outro canto da sala (TA 429).

Ocorre que, como diz Ana, «se o meu pai aqui estivesse, mesmo palhaço, fazia sombra no mar» (SM 130), quer dizer, fazia a sombra de um objecto presente, não necessariamente vivo, mas interceptando a luz por um corpo opaco. A sombra daquilo que alguma vez esteve presente é o seu vestígio, o brilho do que tende a obscurecer – mas ao obscurecer uma parte obrigatoriamente outra é iluminada. Em termos afectivos, estar à sombra de alguém significa viver sob a sua protecção, muito embora o reino das sombras designe o reino dos mortos. Como sombras que seguem rodando por aí, tropeçamos, às vezes sem querer, nas suas recordações:

a propósito de sombra como se dá sombra num esconso senão poisando o dinheiro na colcha e aqui entre nós inventei tudo, a Hospedaria Dallas, a criança, a mulher, vi o letreiro numa esquina e o resto aldrabice minha de uma ponta à outra, histórias para passar o tempo enquanto aguardo as seis horas (SM 276).

Paulo parece querer «libertar-se do peso de uma genealogia falaciosa»²⁷⁰, o que constitui também uma forma de perpetrar a mesma empreitada do pai através da identificação e do (auto)conhecimento:

afinal era isto, bem me parecia que era isto, o corpete de lantejoulas, as sobranceiras de marta, o sinal na bochecha (...)
e então aconteceu o que eu esperava, tudo a ligar-se, tudo claro por fim porque não me inteirei logo, porque não me dei conta?
os anéis que eu sabia, os brincos que eu sabia, a pirueta alegre de que tinha saudades (...), o baton vermelho a aumentar o afecto, e então
(...)
– Chamo-me Soraia (TA 624-625).

²⁷⁰ Elisabeth Roudinesco, *A família em desordem*, trad. André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003, p.49.

Quando Jacques-Alain Miller escreve «o simbólico, o imaginário e o real, eis os verdadeiros Nomes-do-Pai»²⁷¹, ele refere-se aos âmbitos que validam a nomeação da «imagem paterna»²⁷² – *Ergo sum qui sum, Sou aquele que sou*, de que já falava Agostinho. Embora Freud tenha deslocado o mito paterno para o centro de sua doutrina, o pai já deixou há muito tempo de figurar como totem ou ameaça de uma relação gestatória com a mãe. Também Jacques Lacan afirma que a «nossa experiência leva-nos a designar aí a determinação principal na personalidade do pai, sempre faltando de certo modo ausente, humilhada, dividida ou artificial»²⁷³.

Muitas vezes polarizadas entre a tirania doméstica e a indiferença ou o abandono, assim se manifestam os filhos deserdados:

durante anos o meu pai, para mim, não era o meu pai, era uma voz que saía dos altifalantes e anulava tudo, apagava tudo, destruía tudo, uma voz que se calava e recomeçava e se calava de novo, o meu pai não era um homem e um jornal era um piano a lamentar-se que regressava agora (MCG 245).

Do mesmo modo que «eu não estava no hospital»,

estava em Benfica e vivíamos os três na mesma casa, se eu acordava mais cedo encontrava-os e não tinha medo que me abandonassem (...) e tinha a certeza, nessa época, de ser sempre assim, a minha mãe, o meu pai e eu, e de o tempo não passar e de nunca nos suceder nada, mas não chorei quando o meu pai desceu as escadas com a mala (...) e nunca perguntei por ele (...) e afinal com a voz de Carlos Gardel no gira-discos e a gente os dois ali (...) era como se a minha mãe e o meu pai não se tivessem separado (...), nunca se tivessem separado (...) e estava tudo bem, tudo bem, graças a Deus que estava tudo bem, finalmente estava tudo bem outra vez (MCG 246-247).

Ficou tudo bem para Nuno como, com o mesmo tom irónico, para Maria Clara também «ficou tudo bem, tudo bem, tudo bem graças a Deus, ficou tudo bem para sempre» (NE 30)²⁷⁴.

Fantasmas de desmembramento tal como uma *dor fantasma*²⁷⁵ – a sensação dolorosa referente ao membro perdido. Esta expressão é conhecida em termos

²⁷¹ Jacques-Alain Miller, Preâmbulo, in Jacques Lacan, *Nomes-do-Pai*, ed. cit., p.8.

²⁷² Jacques Lacan, *A família*, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1981, p.42.

²⁷³ *Id.*, p.43.

²⁷⁴ Ver *supra* p.74.

²⁷⁵ Cf. Jacques Lacan, *A família*, ed. cit., p.35-36: «Os fantasmas do desmembramento. — Ora, o material da experiência analítica sugere uma interpretação diferente; o fantasma de castração é com efeito precedido por toda uma série de fantasmas de desmembramento do corpo que vão em

médicos quando ocorre amputação de um membro do corpo, mas, por metonímia, emprego-a a fim de remeter ao fantasma que consiste essencialmente no desaparecimento de um membro, como um *revenant*²⁷⁶: «o fantasma do Nuno a surgir à minha frente e a esfumar-se, o Nuno de mãos atadas no peito aparecendo quando apagava a luz, desaparecendo quando a acendia» (MCG 198), percebia Cláudia.

Algumas famílias vão perdendo a coesão (nos casos em que ela alguma vez existiu) ou deslocando a sua posição no código de conduta familiar. Ainda é notória a figura paterna «que ao mesmo tempo era homem e mulher» (TA 109), aquém de um ideal masculino (construção teórica de uma estrutura autoritária representante do lar), em busca permanente de uma identidade através desta espécie de desmembramento/restauro. Os chefes de família, na obra antuniana, são patriarcas abandonados e costumam ser, por isso, falhos, «um palhaço» (TA 109), «um *bandalho*» (TA 438). Mas embora sejam exemplos de masculinidades fracassadas, estas figuras são representadas com uma incompletude inevitavelmente humana.

Abduzido do convívio com o pai, Paulo passa a representar para si mesmo o pai perdido, imitando-o na sua transformação:

- Dança Paulo (TA 202)
- Dança Carlos (TA 495).

Como movimento gerador e geracional, a dança surge como metáfora do filho que absorve o pai numa identificação em cujo trânsito aquilo que se perdeu é resgatado interiormente por meio da transformação do eu em outro, do *amador na coisa amada* ou do processo que inverte (ou reverte) o encontro do eu no outro. Este decurso reflecte um mundo distorcido do «Não posso viver comigo/ Nem posso fugir de mim»²⁷⁷, que desdobra o moderno maldito «*Je est un autre*»²⁷⁸ e culmina

regressão da deslocação e do desmembramento, pela castração, e desventramento, até à devoração e enterramento».

²⁷⁶ Cf. *supra* nota 190.

²⁷⁷ Marcia Arruda Franco (ed.), *Poesias por Francisco de Sá de Miranda*, Coimbra, Angelus Novus, 2011, p.63.

²⁷⁸ Cf. Correspondance de Arthur Rimbaud a Paul Demeny (Charleville, 15 mai 1871), in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Paris, Gallimard, 1963, p.270. Grifo meu.

nesta tensão ardente que passo a chamar travestismo, isto é, a prática de vestir-se ou transformar-se com roupas, gestos, hábitos e comportamentos de outrem, de modo a aparentar ser outro, ter outra condição ou outra idade, atingindo o efeito de alterar ou falsificar a aparência, o carácter ou a natureza de uma coisa, como faz efectivamente um travesti ou o *crossdresser* – artista que se veste com roupas do sexo oposto em espectáculos ou homossexual que se veste e que se conduz como se fosse do sexo oposto.

Neste sentido, e tendo ainda em mente o ensinamento de Rimbaud, talvez a única *forma* de buscar a *coisa amada* seja pôr-se na pele do outro, resultando na construção dos duplos Carlos-Soraia e Paulo-Soraia. Ao absorver o pai que perdeu, Paulo não só passa a ocupar uma posição filial que repelia como se identifica com este sujeito que lhe fora vetado, até então outro, até então estranho, mas igualmente transmorfo. Ambos ardem (reconfiguram-se) e erram pelo espaço romanesco, na medida em que o travestismo pode ser (ab)sorver o outro tornando-se nele.

Assim como *Não entres tão depressa nessa noite escura* traça a narração de uma adolescente que, a partir da morte do pai, tenta compreender a vida, reinventando-a na e pela escrita, *Que farei quando tudo arde?* também traz, sob uma luz saturnina, vozes melancólicas, dentre elas a voz predominante de Paulo. E é esta a perspectiva que se destaca na narrativa, a da perplexidade diante do transitório, da solidão, da própria individualidade diante da imprevisibilidade das coisas percebidas por ele:

o mundo
a gente põe-se a pensar e a vida tão insólita
deu em apequenar-se repara, o universo um pingo de torneira que continha
tudo, a casa, os malmequeres
[...]
a casa, a família, quer-se dizer eu sozinho (TA 201).

A herança paterna é uma das formas de o estranho se fazer presente, particularmente com a eminência da morte do pai. Refiro-me não à sua figura concreta, mas à função paterna, como se diz em psicanálise, porta-voz da lei, em contraponto com a função materna, de natureza fusional. Na obra antuniana, o que maioritariamente se encontra no lugar fálico do herói é o paradigma da

carência. A função real do pai é mais enigmática. Se o real se mostra a partir da incompletude do simbólico, essa é a dimensão real do pai, que testemunha o estranhamento e o deslocamento de várias figuras da linhagem paterna: de herói ao falhanço, da união ao abandono, da comunicabilidade ao silêncio incompreensível.

Da imagem idealizada da protecção e da ternura migra-se para o desamparo e o alheamento. Geralmente são estes atributos que restam como herança quando a sua presença cheira a uma silenciosa ausência. A sua presença, embora etérea ou impotente, não pode substituir o facto de que não há pai algum capaz de gerar protecção absoluta contra o desamparo. Marcada por contradições, a figura paterna suscita uma falha que se apresenta numa frequente queixa de frieza, de excesso de austeridade e falta de expressão de afecto. É como se o narrador sempre se queixasse e suspendesse a queixa. Em relações sem intimidades, a dificuldade de expressar afecto e o real do desamparo são exacerbados. A dimensão afectiva recusada, porque tida como piegas, faz persistir a distância tal qual um abismo entre membros de família. As relações, muitas delas, parecem fundadas em gestos abissais.

O abandono paterno aparece mais frequentemente associado ao silêncio, via de mão dupla: na relação entre Paulo e Carlos, ressoam ecos do passado, de uma solidão vivida em presença do pai, de um silêncio que raramente fascina, mas que, ao contrário, causa desconforto ou sensação de exílio. Buscando nomear os afectos pelo viés da escrita, uma vez que a comunicação nunca foi efectiva, o filho evoca memórias do pai, o que parece ser uma forma de fugir de um outro *real*: «Existem séculos e séculos de silêncio entre nós e, debaixo dos séculos de silêncio, ocultas lá no fundo, se calhar esquecidas, se calhar presentes, se calhar apagadas, se calhar vivas e a doerem-me, coisas que prefiro não transformar em palavras, coisas anteriores às palavras»²⁷⁹.

A perda também gera impulsos de aproximação e afastamento, estratégia da família: o que quer que seja terno ou comovente é afastado, ou só é proferido depois de já morto. E só a partir do reconhecimento dessa impossibilidade de tudo

²⁷⁹ «Você», in *Terceiro livro de crónicas*, ed. cit., p.125.

dizer é que uma reconciliação com o pai se torna possível. O pai simbólico apresenta-se naquilo que ele traz como portador da interdição e, ao mesmo tempo, como submetido ao interdito.

É Gonçalo M. Tavares quem escreve: «por que razão “durar” seria melhor do que “arder”?», pergunta Roland Barthes, avançando, desde logo, para a definição de uma intensidade alta (arder) em contraponto com a sobrevivência pura (durar). Arder é melhor que durar»²⁸⁰, conclui. No caso de Paulo, ao reconhecer Carlos-Soraia como pai, *arder* também significa a possibilidade de transformação pelo fogo da vida e de apaziguar a relação com a imagem paterna, recuperando-a e, ao mesmo tempo, incorporando-a.

Que farei quando tudo arde? fala sobre a identidade e faz diversas interrogações, especialmente em torno do amor e da sexualidade que se desenvolvem de um modo particular num *travesti*. Das interrogações que surgem no livro, parece que há uma resposta quando Paulo se identifica com o pai, porque repete ou porque lhe segue os passos, ou, simplesmente, porque é a ele que procura e, ao procurá-lo, acaba por se encontrar a si mesmo, como já sugeri. Talvez por isso António Lobo Antunes tenha escolhido este verso para título do romance, ao pensar, ou dizer que pensou, que «era um pouco o resumo do livro»²⁸¹. Porque, à sua maneira, o escritor transforma a *maniera* mirandina, a saber, a tendência de insurreição conceptual de formas que consagra valores críticos de um tempo que sabe a *crise*, buscando responder pela reflexão sobre formas e ideias à *crise de identidade*.

Paulo, desviado de si mesmo, só através desse desvio pôde se (re)encontrar. É nesse desvio, portanto, que se encontram as duas faces de um enigma, o *amor desarrezoado* que subverte qualquer lei, «trata traições», isto é, traições, no sentido em que desfigura ou traveste a forma do próprio amor. O amor que recorre à traição no verso 13 do poema de Sá de Miranda é um amor desviado no livro de António Lobo Antunes.

²⁸⁰ Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação*, ed. cit., p.139.

²⁸¹ Sara Belo Luis, «Que diz Lobo Antunes quando tudo arde?» in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): confissões do trapeiro*, ed. cit., p. 364.

O deslocamento do encantamento – ou da ardência – perante a aparição da mulher amada para o (des)aparecimento da figura do pai não deixa de ser a repetição do «onesto»²⁸² tema do amor. A novidade feita de deslocamentos – do tema da mudança para o do travestismo que fala de «cousas» «mudaves» – trata de assumir a aparência do amor, neste caso, paternal. Prefiro pensar, no entanto, que não há nem ganho nem perda de identidade, mas uma identificação com um outro que é o pai. Neste acerto de contas, a herança paterna é questionada. Para além dos seus silêncios em sua função inevitavelmente falha, o movimento do travestismo é o do *ritornello*. É preciso voltar ao pai, quantas vezes forem necessárias, e de formas por vezes extremas, para conquistar e compreender aquilo que lhe cabe como legado. E este é também o papel da mãe.

²⁸² «onesto» significa nobre, conforme uso no século XIII. Cf. José V. de Pina Martins, «Sá de Miranda, um poeta para o nosso tempo», in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, p. 1027.

3. Oiço vozes no meu quarto

Ontem não te vi em Babilónia é um dos livros limítrofes sobre expectativas falhadas. Muito mais que o desencontro que o título já sugere, reverberando inalteravelmente o sentimento e o sentido da perda, é a assombração de ter falhado como mãe que predomina, porque «a minha filha se matou aos quinze anos» (OB 24). De todos os suicidas da constelação ficcional antuniana, a filha de Ana Emília permanece como um manancial de lacunas e de silenciamentos. Por se tratar de uma série de rupturas e abandonos, o título é intrinsecamente, e sob vários aspetos, relacionável ao texto.

Aquilo que o pórtico da obra explicita, talvez em escala alargada, é a retórica do desencontro, seja na relação de espera do «homem que prometeu visitar-me e não visita» (OB 84), seja na trama essencialmente traumática do livro – o suicídio de uma rapariga de 15 anos –, seja no assombrado relacionamento entre mãe e filha, que compartilham uma relação cheia de sombras, daquelas que oferecem o abrigo, a protecção na convivência familiar, mas que também acabam por ser pouco iluminadas, maculadas pela própria convivência. A relação com a mãe é, portanto, sombria, como duas árvores que, de tão próximas, vivem e morrem das sombras que fazem uma à outra reciprocamente. No período mais inerte e mais escuro, da meia-noite às cinco da manhã, cada personagem reflecte sobre o que há de mais latente a fim de perfazer alguma clareza, como um fenómeno luminoso nocturno – aurora.

Gerando relações quase sempre assimétricas e mágoas acumuladas, a ligação geracional entre mãe e filha dá-se pela indiferença desta e pela perplexidade da outra:

eu sozinha, ele sozinho, a nossa filha, perdão, a que ele pensava nossa e
não gostava de mim
(gostaria da boneca?)
preferindo não me encontrar, não me recordo de
– Mãe
recordo o cotovelo a afastar-me (OB 256).

Ou, talvez, pela mútua indiferença:

o médico media-me a barriga que me não dizia respeito, dilatava-se por sua conta sem relação comigo, o que significa albumina, mostraram-me a criança e não entendi a criança
– Não lhe pega senhora?
uma criança para eu pegar porquê, não me apetece (OB 175).

O universo das personagens resume-se a esse espaço claustrofóbico: é ao quarto de dormir, numa noite de insónia, que as personagens estão circunscritas a imaginar e rememorar. De modo análogo, elas parecem levar uma vida claustrofóbica. Quando algumas despertam da sua imersão, esse despertar não abre para os grandes espaços da realidade exterior, mas para a aterradora tomada de consciência da clausura, dando conta de um obscuro pandemónio:

Repetição nocturna de uma experiência onírica, todo o fantasma é isso. Pelo que me lembro, uma experiência luminosa. Com efeito, o fantasma que vem da sombra arrasta consigo toda uma dimensão de obscurecimento, noite, e impõe-se a ela como visão: luz. Ilumina-a, tornando assim a sua figura possível. Não é só o fantasma que caminha como luz (...), é o próprio quarto, quadro da aparição, que fica banhado dele, da sua presença e com toda a naturalidade se acende interiormente, *ilumina*²⁸³.

É isso o que Fernando Guerreiro reflecte sobre o *revenant*, «o que vem dos sonhos». De todo modo, e seguindo as palavras de Eunice Cabral, o livro apela «a um sentido de perda em relação a um acontecimento esperado (neste caso, a visão de alguém, remetendo para a possibilidade de um encontro entre duas pessoas) que não passou de um propósito ou de um desejo»²⁸⁴. Maria Alzira Seixo também o resume bem: «*Babilónia* é a história de uma adolescente que se suicida, e as repercussões desse acto nos seus próximos ou (...) como consequência do agir destes»²⁸⁵.

A morte voluntária, muitas vezes envolvida em silêncio e dissimulação, configura-se como o modo mais bem-sucedido de sair de um cárcere sem saída. O único acto (transgressor) de liberdade da sua filha constitui a nódoa irrevogável de

²⁸³ Fernando Guerreiro, *Teoria do fantasma*, Lisboa, Mariposa Azual, 2011, p.23.

²⁸⁴ Maria Alzira Seixo *et alii*, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. I, p.158 (verbete «*Ontem não te vi em Babilónia*»).

²⁸⁵ Maria Alzira Seixo, «O nada branco de Deus», in *As flores do inferno e Jardins suspensos. Volume II de Os romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.351.

Ana Emília. O suicídio por desgosto da vida, ou por desilusão, pode fazer com que cada qual tente fugir. Sem poder escapar, escapa-se de si mesmo.

O quarto de Ana Emília é um «universo» que «pode ser considerado como uma espécie de *interzona*» «onde se cruzam (...) mortos e vivos (ou, se se quiser, vivos-mortos e mortos-vivos)»²⁸⁶. Maria Lúcia Lepecki já havia reflectido de modo semelhante a Fernando Guerreiro, referindo-se a *As Naus*²⁸⁷. Ao contrário do autista, figura fantasmática, Ana Emília poderia ser compreendida como «*dejecto* (resto) do fantasma» na medida em que «ele constitui o corpo glorioso do nosso delírio (sonho?) de infinitude»²⁸⁸, uma vez que também esta personagem compõe, de certo modo, um arquipélago de fantasmagorias. Ao longo das cinco horas do romance, Ana Emília procura elaborar aquilo que lhe restou do seu passado, da sua filha, dos seus amores e, principalmente, das suas perdas.

A evocação de um objecto perdido dá conta da realidade dos fantasmas que reside nos efeitos que eles produzem, no modo como nos afectam, alteram o mundo em que existimos e mudam a nossa visão do mundo e das coisas. Quer seja pela ilusão, quer seja pelos sentidos, esta realidade também dá conta de uma alucinação: a voz do fantasma, ou seja, «a noite e os pavores que o silêncio traz consigo» (OB 19). Ou os ruídos do desassossego, como relata João:

a minha mãe que se divorciou do meu pai quando era pequeno e o que me lembro dela

Lina

são ruídos de luta, gritos, insultos, um baú no topo das escadas e um automóvel a caminho de Lisboa, o que lembro dela são revoadas de pombos, o murmúrio de papel cavalinho das roseiras, o moinho desorientado à procura do vento, o que lembro dela é o silêncio na casa (MI 186).

Em *Ontem não te vi em Babilónia*, livro em que se passam horas insones, pode-se perceber, desde a primeira página, que o livro é um sonho (ou um pesadelo), porque só em «sonhos» como este se pode ler no escuro e dizer sem palavras. À medida que um membro da família nuclear deixa de existir, é como se Ana Emília se tornasse outra ao passar, metonimicamente, por uma espécie de dor

²⁸⁶ Fernando Guerreiro, *Teoria do fantasma*, ed. cit., p.13.

²⁸⁷ Ver *supra* nota 59.

²⁸⁸ Fernando Guerreiro, *Teoria do fantasma*, ed. cit., p.15.

fantasma²⁸⁹: «e como deixei de ter filha cessei de respirar» (OB 13). Por ter perdido a filha, Ana Emília era outra, «por ter dormido era outra e no entanto os móveis obrigavam-me às recordações de um corpo a que não queria voltar» (OB 14). Ocorre algo similar, por exemplo, «com a morte da minha mãe», porque «faltava-me qualquer coisa que julguei que fosse ela e não era, era eu durante a minha vida com ela» (OB 85-86). Apesar de parecer a narrativa de uma angústia, «não se trata de recordações melancólicas, pelo contrário, normais, quase felizes» (OB 84).

Ana Emília, «tacteando ruínas do passado» (OB 21), reflecte sobre o suicídio da filha e sobre a forma como esta atitude interrompe voluntariamente ramificações de desafecto: «e aí está a Ana Emília sozinha dado que não precisa de nada, para além de não precisar de nada não espera nada, não deseja nada nem sequer uma última onda (...), observava a filha, observava a boneca, observava a filha de novo a estranhar-lhe o silêncio» (OB 26). Não se sabe se ela o atinge, mas as cinco horas do livro acompanham o progresso de um *insight* sobre o modo como era mal amada pela sua filha.

Ana Emília sente-se frustrada(?), culpada(?), odiada(?). Não há justificação para a atitude da adolescente, o que torna tudo ainda mais assustador. Este difícil relacionamento com a sua filha é mostrado através de um quebra-cabeças repleto de variações no tempo, de forma a que se possa conhecer o seu presente e o passado. Sempre que ocorre alguma tragédia como esta, busca-se encontrar um motivo que fundamente o acontecido. Para isso, quase todos aqui se põem a vasculhar, a fim detentar compreender possíveis razões (psicológicas) para o suicídio. Mas, neste caso, elas simplesmente não existem.

Trata-se, mais uma vez, da contiguidade entre luzes e sombras, da relação entre os corpos de ambas, do movimento repetitivo, do ritmo contínuo. Cada personagem apresenta suas sombras, de modo que surgem na narrativa não só o contorno das personagens, mas também os seus espectros. Como já referi anteriormente²⁹⁰, é a incidência da luz que produz sombras e, neste romance, fica patente que os fantasmas das personagens são seus parceiros de insónia: «juro não

²⁸⁹ Ver *supra* nota 275.

²⁹⁰ Ver *supra* p.21 e ss.

ouvir, não oiço, se por caso ouvir atribuo-o ao sono no qual ecos, sinais de conversas, ameaças, o galho da macieira a sussurrar mistérios de baú no interior da alma visto que é nas trevas e quando menos se espera que os baús se lamentam» (OB 28).

É também assim que, em *A ordem natural das coisas*, se começa a ouvir «um ruído de passos no andar de cima» (ONC 45), os passos de Julieta, presa no sótão como a raposa na gaiola, porque «não se pode falar nisso», porque «ninguém pode saber» (ONC 142), porque «[n]inguém pode saber nada da Julieta» (ONC 146), até que toda a verdade é revelada,

isto é, que o meu pai escondia a minha irmã Julieta com raiva e vergonha de não ser dele, o meu pai não queria que se soubesse que a mãe dos seus quatro filhos parira de outro macho, o meu pai não queria que sonhassem que depois de o meu irmão Fernando nascer se tornara impotente, o meu pai queria que pensassem que era homem ainda, que foi homem, senhores, até ao fim da vida (ONC 169).

De certeza, *Ontem não te vi em Babilónia* não é o único livro a tratar de um abandono definitivo, mas, de facto, ele intensifica-o, seja através da «subterrânea essência do silêncio»²⁹¹, seja através do «silêncio cheio de ruído de quem vai falar» (ONC 258). As personagens deste romance removem «palavras que saíam da boca das pessoas como sons, com um determinado tom, com pausas, ritmo e gestos que complementavam o seu sentido». De acordo com Peter Brook, «[u]ma palavra não começa como palavra – é o produto final de um processo que se inicia por um impulso, estimulado por uma atitude e um comportamento que ditam a necessidade de expressão»²⁹².

À medida que «o edifício aceitava os estranhos» e que ao aceitá-los a obrigava «a fugir acossada» (ONC 308), Julieta habita a casa como um «fantasma» (ONC 308): «quando ouvi[u] as vozes lá em cima»,

vozes de pessoas que conversavam no sótão, vozes de mulher e de homens perguntando, respondendo, explicando, passos que deslizavam nas tábuas obedecendo a uma tosse e a uma voz mais densa que era como que o eixo em torno do qual as restantes giravam (ONC 305),

²⁹¹ «A confissão do trapeiro», in *Terceiro livro de crónicas*, ed. cit., p.134.

²⁹² Peter Brook, *O espaço vazio*, ed. cit., p.12-13.

não soube como lidar com os «intrusos» (ONC 307). E, assim, Julieta repete os passos de Jorge, «sorrindo à [sua] espera (...) perto do mar» (ONC 311). Do mesmo modo, a narradora de *Não é meia noite quem quer* segue os passos do irmão mais velho e, ao saltar do Alto da Vigia, «vim despedir-me da casa ou do meu irmão mais velho e, através dele, de mim mesma» (MN 83)²⁹³.

Em *Ontem não te vi em Babilónia*, contudo, depois do que ocorreu na macieira, Ana Emília só pode reencontrar a filha no seu *jardim suspenso*. Neste caso, a solidão apresenta-se muito cheia de riscos, sobretudo quando «as paredes (...) são feitas para circundar um vazio»²⁹⁴. Ana Emília parece que está, de facto, a falar com as paredes:

Se estou falando com as paredes, entrei nisso tarde. Muito antes de ouvir o que elas me devolvem, ou seja, minha própria voz (...). Quero dizer que as pessoas que aqui estão para ficar entre as paredes são totalmente capazes de se fazerem ouvir, desde que existam ouvidos apropriados²⁹⁵.

Com a filha morta e o homem que não a visita, Ana Emília encontra-se, assim como o autista, rodeada «de vozes», «e não vozes, presenças, não espectros, criaturas autênticas» (AI 195). Sendo as personagens sombras de sombra, a substância que é o sonho também está dentro dos limites destas paredes que, de acordo com Jacques Lacan, «sempre pode[m] servir de espelho»²⁹⁶ como espaço de reflexão:

trancada no quarto a desejar a noite na ideia que me impedisse de pensar
[...]
(elas incapazes de uma letra e eu sem tempo de escrever, passa das cinco da manhã, o fim do livro e é tudo)
se me mandarem
– Cala-te
continuo não por vontade minha mas por não ser capaz de parar conforme em criança via o muro aproximar-se da bicicleta, queria voltar o guiador e não voltava, pedalava mais depressa, não me desvio da macieira que se chega a mim, desprendi o fio do estendal, trago o escadote, as árvores da China a preocuparem-se
– Espera

²⁹³ Ver *supra* nota 41.

²⁹⁴ Jacques Lacan, *Estou falando com as paredes: conversas na capela de Sainte-Anne*, trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Zahar, 2011, p.80.

²⁹⁵ *Id.*, p.83-84.

²⁹⁶ *Id.*, p.99.

como se tivesse tempo de esperar e não tenho, tenho de conseguir palavras que não ultrapassem as linhas, quem vai ler isto senhores, quem vai saber [...]

nem uma nódoa de sangue no tapete tal como hei-de deixar as ervas limpas, fica menos dos mortos que um depósito de açúcar e uma borra nas chávenas, qualquer coisa indistinta no fundo da lembrança que mesmo não se esfregando passa [...] (OB 468-469).

Como «aquilo que dirigimos às paredes tem a propriedade de repercutir»²⁹⁷, Ana Emília não ouve outra coisa a não ser a própria voz. E através desta voz repercute e compõe um relato do suicídio da filha e de como, até certo ponto, a sua escrita é um suicídio. Quer dizer: é uma possibilidade de alcançar, pela evocação da filha, a sensação de imortalidade, já que costuma dizer-se que todo suicida tem esta sensação. E o suicídio, por fim, é um assassinio de outra pessoa. Por isso, Ana Emília escreve «o fim deste livro em nome da minha filha que não pode escrever», imaginando a filha «ainda à espera no quarto» (OB 459). Ademais, este é um romance sobre o luto, como escreveu, em outro contexto, Roland Barthes:

Vivo sem qualquer preocupação com a posteridade, qualquer desejo de ser lido mais tarde (...), a perfeita aceitação de desaparecer completamente, sem qualquer vontade de “monumento” – mas não posso suportar que seja assim com a *mam*. (talvez por ela não ter escrito e porque a sua recordação depende inteiramente de mim)²⁹⁸.

A voz, assim como o silêncio, «é uma questão emocional (...). A voz exprime uma linguagem impura e por isso, nesse sentido, mais humana. Como se o homem, ao falar, dissesse *tenho linguagem, mas também tenho corpo*»²⁹⁹. Prelúdio da revelação, o silêncio abre uma passagem às vozes. O silêncio não significa a ausência de signos. Sendo um signo ambíguo, o silêncio não significa ausência dos gestos e das paixões.

²⁹⁷ *Id.*, p.101.

²⁹⁸ Roland Barthes, *Diário de luto*, ed. cit., p.244.

²⁹⁹ Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação*, ed. cit., p.150.

4. No *palo santo* os mortos dormem, esqueceram-se de mim

Slavoj Žižek, referindo-se a Antígona, afirma que esta, «apesar de estar ainda viva biologicamente, já está morta do ponto de vista da ordem simbólica, excluída, das coordenadas sócio-simbólicas». Ao restringir a sua condição humana, nomeadamente a dignidade e a liberdade, posso dizer que Julieta é uma «morta-viva» «no sentido em que assume publicamente uma posição impossível, uma posição para a qual não há qualquer lugar no espaço público – não *a priori*, mas devido à estrutura actual desse espaço, determinada pelas suas condições históricas, contingentes e específicas»³⁰⁰.

Por funcionar como uma clausura física e uma tortura psicológica, parece que o mais detestável *habitat* na obra antuniana é mesmo o lar. Numa noite com os mortos-vivos, fico a pensar quão mortos estão os vivos, e também no oposto. Penso também em personagens que parecem saber sair a tempo, como a filha de Ana Emília e a narradora de *Não é meia noite quem quer*, cujo suicídio se configura, por exemplo, como uma forma de escapar de «cheiros a fechado e a ausência» (MN 17).

Estando todas desgostosas com o cenário familiar, o suicídio transforma-se em antídoto contra o desespero. Envoltas por silêncio e hostilidade, algumas personagens, de facto, optam pela morte, seja de modo metafórico, seja efectivo. Muitas vezes, aliás, são justamente o desgosto e o incómodo que se tornam na vontade de pôr termo à própria vivência.

Esses mortos-vivos são seres próximos depositados em nós que, quando se levantam da cripta, se reanimam e nos assolam com a realidade. São mortos que se presentificam na nossa presença. E, assim, deixam por um instante de *estar* mortos. São retratos de ausências com «uma atmosfera de fundo de despensa feita dos cheiros ácidos e doces das coisas remotas» (NE 27).

António Lobo Antunes descreve o cheiro das coisas que não têm cheiro. Mesmo o odor leve que se volatiliza impregna até a ausência, ou seja, um cheiro

³⁰⁰ Slavoj Žižek, «Do *Homo Sucker* ao *Homo Sacer*», in *Bem-vindo ao deserto do real*, ed. cit., p.127.

pode marcar, com intensidade, a presença de uma ausência, como lemos, por exemplo, na «convicção que o cheiro dos canteiros se podia verter num copo e beber» (NE 40). Como já afirmou Tereza Coelho, «não é a duração, é a intensidade da experiência – e a reconfiguração que se faz dessa experiência. O que significa: não se escreve para transfigurar a morte»; escreve-se «para que a morte tenha a sua cor, as suas cores, isso é fundamental, e o seu cheiro também»³⁰¹.

No que se refere à sensação do olfacto, Giorgio Agamben destaca que

[i]gualmente encontra-se numa intuição de Daudet a antecipação das considerações de Benjamin sobre o cheiro: “o olfato é o nosso sentido mais próximo da aura e o mais adequado para dar-nos uma idéia ou uma representação sobre ela. As alucinações do olfato são, entre todas, as mais raras e as mais profundas”³⁰².

Rememoração pela percepção, como chorar ao ouvir uma canção, dispositivo similar ao da madalena proustiana, o processo retórico do cheiro é um sentido tanto do ouvido como do olvido. De acordo com Agripina Carriço Vieira, na ficção antuniana, «encontramos algumas das imagens mais sugestivas e originais da literatura relacionadas com o cheiro. A par da presença de hipálages singulares e de sinestésias (...), a riqueza das imagens advém também do facto de o autor transmitir uma intensidade de sentimentos e sensações pelo viés da personificação do odor»³⁰³, como é o caso da prima Hortelinda e do seu «cheiro da terra» (AI 196), o cheiro da morte, «o cheiro dos troncos que se tornou parte» dela (AI 215).

Conforme escreveu Roland Barthes, «[d]aquilo que não mais voltará, é o odor que me volta»³⁰⁴, porque é este um dos principais sentidos que conduzem à memória. Foi assim, por exemplo, que o autista «deit[ou] fogo ao bosque de castanheiros pai para me esquecer de si e no entanto o cheiro permanece» (AI 226). Este sentido é, de facto, extremamente volátil e subtil, tudo isso, porém, consistente e eflúvio ao ponto de nos fazer perceber que não há «quase ninguém com a gente excepto os defuntos» (AI 226).

³⁰¹ Tereza Coelho, *Fotobiografia de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.162.

³⁰² Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.79.

³⁰³ Maria Alzira Seixo et alii, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p.116-117 (verbete «Cheiro»).

³⁰⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Estação Liberdade, 2003, p.153.

Para além de uma possível teorização em torno do cheiro, ainda há toda uma cartografia da imaginação, ou seja, a nossa geografia imaginária que é infinitamente mais vasta do que a do mundo material. Esta geografia permite observar uma função humana vital: a de dar vida ao que não pode reclamar presença no mundo do volume e do peso. Ainda que os lugares imaginários não careçam de materialidade para existir, e não haja nenhum mapa que mostre a sua verdadeira localização, eles estão sempre presentes. Lendo Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, percebo que é «seguindo as geografias imaginárias que construímos o nosso mundo: o resto é apenas confirmação»³⁰⁵. Mais, para construir o nosso mundo, talvez seja preciso não só seguir nossas «geografias imaginárias», mas habitá-las e conhecer seus habitantes, manter com eles uma espécie de diálogo, ainda que, como conta o autista,

a minha mãe com dezassete ou dezoito anos se tanto que se lavou a chorar para ele, se calçou para ele, se arranjou para ele a equilibrar as lágrimas, quem habitou aqui antes de nós e não nos procura como as pessoas da sala, esqueceu-nos e ao esquecer-nos deixámos de existir, não somos, não éramos, não chegámos a ser, a minha mãe não foi, eu não sou, o meu irmão não é (AI 17-18).

As coisas do mundo, sendo móveis ou imóveis, continuam a pertencer materialmente a esse mundo. Em caso de desaparecimento, se se deixam de ver coisas materiais, é porque elas saíram do nosso campo de visão; enquanto os gestos, os cheiros, as sensações nunca desaparecem por completo, pelo menos não através da memória, porque o «que existiu e já não existe é *ainda uma coisa para a memória*, só a memória a pode tornar presente». Como escreveu recentemente Gonçalo M. Tavares, «só se chamarmos à não existência *um outro sítio* e utilizarmos a memória como instrumento de procura do que já não existe – neste caso: do passado –, é que poderemos considerar uma acção ou uma frase *como uma coisa*»³⁰⁶.

Mesmo estando em território habitado por indeléveis ausências, uma construção imaginária precede sempre vocábulos geográficos e arquitectónicos. Talvez resida no nosso íntimo um antigo desejo de viagem, seja à roda do quarto,

³⁰⁵ Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, *Dicionário de lugares imaginários*, ed. cit., p.XII.

³⁰⁶ Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação*, ed. cit., p.163.

seja para lugares longínquos, mas ambos requerem representações cartográficas. Tornando-se ou não edifícios sólidos, esses mapas exigem uma ideia preconcebida do espaço, dos seus habitantes e das experiências emocionais circunscritas a este espaço, o reino dos mortos. É também o autista quem observa

o meu pai na vila como se apenas na vila conseguisse existir, reinando sobre a poeira dos mortos
(há momentos em que me pergunto se não estamos todos mortos salvo o meu irmão a contemplar o relógio de que o esmalte dos números se descolou com o tempo) (AI 22).

Os espaços criados pela obra antuniana, tantas vezes lugares angustiados, ultrapassam as fronteiras da ficção. Não foi preciso construir a casa do Alto da Vigia ou a Calçada do Tojal para que elas se alicerçassem firmemente no nosso imaginário. Em ambos os casos, a existência na imaginação precede a existência no mundo. Embora as coisas não imaginadas careçam de existência física, a imaginação salva a realidade do reino inefável dos fantasmas, «da vila onde os espectros moravam» (AI 18) e, com eles, o autista a notar a relação de desafecto entre os pais:

o meu pai para a minha mãe defunta
– Deita-te aqui comigo
(...)
não no tom em que
– Leva as tuas coisas para o andar de cima amanhã
uma voz de desamparo se calhar da febre, se calhar da fraqueza e mais forte que a febre e a fraqueza
– Deita-te aqui comigo
e ninguém ao seu lado, você sozinho pai e todavia à procura (AI 18).

Os lugares ficcionais, habitações, residências, falésias, que constituem no fundo coisas não vistas, são os alicerces tangenciáveis do mundo. E, para alcançar esses domínios, embora inexistentes, temos de viajar. Embora não haja uma estrada conhecida, os mapas, por mais rudimentares que sejam, sugerem implicitamente uma viagem. Quer o deslocamento seja realizado na realidade ou pela imaginação, estamos condenados a deambular. Algo nos atrai para o outro lado da rua, da montanha, do jardim ou para a humidade do fim do corredor. Embora o tempo seja uma invenção, a *representação alucinatória* de Julieta ocorre na medida em que ela perde a noção elementar da duração: «Tudo isto se passou

há muito tempo porque tudo se passou há muito tempo mesmo o que acaba de acontecer agora», como também pode ser que se baralhe nos afectos:

Talvez eu gostasse de viver nessa casa que me descrevem como sombria e estranha, embora todas as casas sejam sombrias e estranhas quando se é criança e não se cresceu aí o suficiente para nos apercebermos que as sombras e a estranheza existem em nós e não nas coisas, e então desiludimo-nos a pouco e pouco com a aborrecida e estática vulgaridade dos objectos (ONC 257).

Ao citar Gilles Deleuze e Claire Parnet, Gonçalo M. Tavares escreve que «os afectos não são sensações paradas, são sensações que se movem, aliás, são movimentos que sentem». Os afectos «são devires»³⁰⁷. Em outras palavras, refiro-me a «um corpo que se está a *libertar da posição anterior*. O movimento pode ser visto, assim, como uma novidade, por um lado, e uma *libertação do passado*, por outro (...). O movimento, qualquer movimento, é a *fuga de uma posição*, da posição anterior do corpo», a fuga é a «plena liberdade em relação ao passado»³⁰⁸.

Quando se libertam do passado, algumas destas personagens também conseguem libertar-se de mapas com casas a desmoronar-se e membros a afastar-se. Afinal, como diz o autista, «quem me garante que não nasce[ram] na vila com os restantes espectros e não passava[m] de [] fantasma[s] como eles» (AI 16). Se as flores têm cheiro de morte, como anunciam os goivos da prima Hortelinda, estes fantasmas também rondam o espaço romanesco a espreitar com «os seus cheiros tristes de criatura idosa ao abandono» (MI 268), a reclamar afecto e a tentar negá-lo: «deitei fogo ao bosque de castanheiros pai para me esquecer de si e no entanto o cheiro permanece» (AI 226). O amor, na constelação ficcional antuniana, diz um cenário tenso entre a indiferença e a suspensão dos afectos. Quero dizer: «quanto ao amor entre nós estamos conversados» (AP 186).

³⁰⁷ *Id.*, p.156.

³⁰⁸ *Id.*, p.243-244.

aqui entre nós inventei tudo, a Hospedaria Dallas, a criança, a mulher, vi o leteiro numa esquina e o resto aldrabice minha de uma ponta à outra, histórias para passar o tempo enquanto aguardo as seis horas

Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?, p.276.

1. A linha, a linhagem e o legado

Numa carta endereçada ao seu pai, mas nunca enviada, Franz Kafka escreveu que «não sabia como transformar [o seu] legado em qualquer coisa de melhor do que ver-[s]e livre dele o mais depressa possível, mas tinha a impressão de que a acção mais piedosa seria precisamente essa de o deitar fora»³⁰⁹. De facto, nem sempre conservamos no arquivo as coisas inesquecíveis, para nós ou para aqueles a quem, talvez um dia, daremos os nossos tesouros. Ao condensar passado, presente e futuro(?), o arquivo torna-se um memento, «porque a estrutura do arquivo é *spectral*»³¹⁰. À medida que o legado nem sempre é capaz de ser tão presente quanto ausente, tão visível quanto invisível, ele corre o risco de se tornar uma «obra de perda»³¹¹. O arquivo pode ser aquela coisa inelutável que sobra, mas permanece, como o vestígio de uma experiência familiar arruinada. «Por exemplo, a família está em desagregação, nas grandes cidades. As separações, os divórcios com todas as sequelas que arrastam», como a solidão e o abandono, «tudo isso contribuiu para o desaparecimento da antiga família, regida por normas tradicionais ancestrais»³¹².

³⁰⁹ Franz Kafka, *Carta ao pai*, ed. cit., p.52. Ver *supra* p.73 e ss.

³¹⁰ Jacques Derrida, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, trad. Claudia de Moraes Rego, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001, p.110.

³¹¹ Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, ed. cit., p.34.

³¹² José Gil, «Da economia dos afectos», in *Portugal, hoje: o medo de existir*, 13ª ed., Lisboa, Relógio D'Água, 2012, p.53.

Talvez assim finalmente se possa verbalizar a imagética de uma «casa meio em ruínas» (CC 356) «em que o fogo custa a pegar de um prédio demolido» (CC 357). A reconstrução ocupa um lugar central na investigação acerca da teoria do fantasma, tal como sucede com Dylan Thomas, «ao mesmo tempo, destruidor e construtivo»³¹³. É também esta a dialéctica que prevalece no projecto ficcional de António Lobo Antunes que, segundo Inès Cazalas, «recria um maravilhoso que se poderia classificar de antropológico: não depende de poderes divinos ou mágicos, mas do homem, que é feito de fantasmas»³¹⁴. Derivado da destruição e da renovação, o simbolismo do fogo determina a contígua dissolução/regeneração de uma casa que queima por dentro. Pelas suas chamas, o seu simbolismo é, simultaneamente, o daquilo que obscurece, devora e ilumina. Através dele, a destruição é, a um só tempo, a regenerescência. Caracterizada por uma emergência cíclica, a linhagem na ficção antuniana nem sempre segue uma relação de contiguidade biológica e afectiva.

São inúmeros os casos de parentesco fictício – um ascendente com quem se estabelece uma linhagem biológica embora a consanguinidade não assente num laço social. Muitas vezes estes descendentes são filhos ou filhas, ainda que não sejam tratados como tais; são assimilados como criadagem da família; ou são ignorados em decorrência do modo como foram gerados. Em todo o caso, estes membros familiares não são acolhidos no grupo ao qual pertencem e não são tratados como autênticos. E, assim, em quase todos os romances do escritor são compostas sagas familiares que conjugam o desafecto e a fantasmagoria. Muitas personagens antunianas são criaturas comuns a levar vidas por vezes insossas, por vezes ordinárias, sem qualquer exemplaridade ou heroísmo, a alternar entre a comiseração e a pungência, como «pessoas amargas, cheias de medo e do rancor dos infelizes» (ONC 53).

Porém, custa-me acreditar que a escrita antuniana dê conta apenas da constatação da existência de «pessoas amargas». Ela é, sim, e em muitos aspectos,

³¹³ Fernando Guimarães, «A poesia de Dylan Thomas», in Dylan Thomas, *A mão ao assinar este papel*, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p.10-12.

³¹⁴ Inès Cazalas, «O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção», in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: a arte do romance*, ed. cit., p.68.

uma crítica à ordem patriarcal que «depende da legitimidade outorgada pela ligação entre pai e filho». Como afirmou Ruth Rosengarten, a infidelidade «afecta não apenas a herança material mas também o legado simbólico do pai e os privilégios que por ele advêm». Afectando perigosamente a «sucessão genealógica legítima, a infidelidade assinala o fracasso do patriarcado. Com efeito, no patriarcado, ser-se filho de um homem atraído é ser-se ninguém»³¹⁵. Pois há uma série de «ninguéns» ao longo desta obra, como é o caso, entre outros, do autista e de Julieta, cujos pais preferem contrariar o afecto e a dignidade dos próprios filhos em virtude de uma organização social caduca, como se se tratasse de uma inevitabilidade.

Esta caracterização obedece desde logo a um padrão em alguns romances de António Lobo Antunes. Destinados os «ninguéns» ao desencontro e ao abandono, o princípio que governa a transmissão do parentesco, nestes casos, é o da desincorporação, que assim os separa da herança e do direito à sucessão, aos bens, às funções e sentimentos inerentes às relações. Por vexação ou medo da opinião alheia, as relações familiares são eliminadas por convenção social. É o caso, por exemplo, de Julieta e Adelaide que, embora tenham parentes biológicos, não são tratadas como membros das respectivas famílias. Suportando humilhações e degradação do estatuto micro-social, Adelaide é empregada na casa dos pais de Maria Clara que, entre invenções e hipóteses, supõe que esta seja sua avó: «– O meu pai é teu filho Adelaide?» (NE 58-59)³¹⁶, embora a mãe diga que o pai não tem família. Mas Maria Clara acaba por descobrir fotografias e um relato da gravidez de Adelaide e do seu parto tão animalizado quanto o de Idalete³¹⁷, em *O manual dos inquisidores*. Também vertida em «bicho» (NE 164), o único espaço oferecido a

³¹⁵ Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar*, ed. cit., p.63.

³¹⁶ Ver *supra* p.37.

³¹⁷ Ver *supra* p.48. Cf. NE 164-165:

Adelaide «insegura, pesada, estacou, arqueou-se, deu a impressão de se despenhar de si mesma pedaço a pedaço, escorrendo baba, a emagrecer dado que um par de patas e um focinho (...)

um par de patas e um focinho a saírem aos arrancos do animal (...)

sangue e água e sangue, não muito sangue, não muita água e um focinho, um par de patas, um segundo par de patas no anexo da escola».

Ver também Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, ed. cit., p. 212.

Adelaide por esta família é publicamente subalterno. Contudo, apesar de ser motivo de vergonha para Luís Filipe, talvez não seja indevido pensar que a sua mãe faça parte dos fantasmas com quem convive no sótão.

Luís Filipe refugia-se no sótão e a costureira do Jardim Constantino, personagem capaz de ganhar abrigo sob o olhar piedoso dos leitores, é enxotada pelo pimpolho. Apesar de os motivos que os encaminham para uma espécie de exílio serem distintos, existe alguma dificuldade em pôr fim a um ódio que, por vezes, se desdobra em ambientes familiares. Ao invés de paciência e delicadeza, o que se nota nesta constelação de figuras ficcionais é o facto de ainda serem alvos de um velho padrão em que impera o rancor. Para além de haver uma forte reacção contra qualquer um que assuma um papel mais independente, as vivências passadas podem ser uma poderosa fonte de ódio no presente, sobretudo quando são protagonizadas por personagens masculinas. Mas, como já escrevi anteriormente, estas vivências são consequência de ódios sofridos ou medos projectados, porque reacções contundentes quase sempre residem na recidiva de uma experiência dolorosa.

Penso, por exemplo, em Álvaro, de *A ordem natural das coisas*. Nesse sentido, não é apenas Julieta que está impedida de sair do sótão. Os grilhões que a mantêm prisioneira dessa contínua e indesejável ressurgência emocional também aprisionam cada um dos membros da casa, sobretudo a mãe e o pai, que não conseguem livrar-se de humilhações, frustrações e rejeições. Neste sentido, a narrativa não vilaniza nenhuma personagem. Pelo contrário. Cada voz deixa o leitor a par da sua perspectiva e dos motivos latentes que a levaram a tomar tais atitudes.

Considerada, porém, uma bastarda, Julieta é, por isso, excluída da família, ainda que seja marcada por um segredo desconhecido pelos outros, o que a leva a perder o direito ao espaço da casa e aos vários circuitos de protecção. É ela quem fica mantida no obscurecimento e, nele, vive, de facto, uma experiência de exílio, já que, como afirma Edward Said, «o verdadeiro exílio é uma condição de perda

terminal»³¹⁸. Ou, como reflectiu Primo Levi, «quem tenha experiência do exílio, numa qualquer das suas muitas formas, sabe quanto se sofre quando é cortado este nervo. Nasce uma impressão mortal de abandono, e também um injusto ressentimento»³¹⁹. Não sendo guiadas por cumplicidade e amor, as relações dentro de uma casa podem tornar-se negativas, chegando a resultar em violência física e psicológica. Para abortar o ódio, que parece ser algo nunca por completo realizado, seria necessário implodir os cenários que o causaram. Isso muitas vezes ocorre, de facto, mas nunca por iniciativa própria dos que foram vitimizados em situações abusivas por um longo período, afectando drasticamente as relações e a própria identidade, como acontece com Julieta³²⁰, cuja mãe «a apresentava como afilhada por não ser filha de casamento, fazendo-a viver confinada a um cubículo»³²¹. Encarcerada e isolada no sótão da casa da Calçada do Tojal, a sua herança consiste numa não existência numa atmosfera de ódio. «[F]ilha ilegítima que não conhece o pai e que vive toda a sua vida escondida num sótão»³²², é ela quem assiste ao desfazer de toda a família. Excluída do seu passado, do seu futuro e do próprio filho, Julieta vê a morte junto ao mar como a única maneira de transformar o seu legado, livrando-se dele e de todo o segredo que representa.

Uma vez que o «exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela – o que é verdade para todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos»³²³, Julieta ou a costureira do Jardim Constantino são exemplos de personagens exiladas, para quem também os hábitos permanecem banidos de qualquer amparo.

Mas o romance antuniano também aponta outros elementos de intriga: sordidezas de herança (como o Francisco de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*), adultérios, casamentos social e afectivamente desiguais,

³¹⁸ Edward Said, «Reflexões sobre o exílio», in *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, trad. Pedro Maia Soares, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p.46.

³¹⁹ Primo Levi, «Comunicar», in *Os que sucumbem e os que se salvam*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Editorial Teorema, 2008, p.102.

³²⁰ Ver *supra* p.154.

³²¹ Graça Abreu, «Ondas coloridas», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, ed. cit., p.305.

³²² Inès Cazalas, «O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção», in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: a arte do romance*, ed. cit., p.56.

³²³ Edward Said, «Reflexões sobre o exílio», in *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, ed. cit., p.59.

mulheres abandonadas por estarem grávidas. Os filhos considerados ilegítimos, aliás, oscilando entre a piedade e a suspeição, costumam ser tratados como degenerados ou intrusos porque não provêm do matrimónio³²⁴. Repelidos pelos demais, nem sempre são laboralmente explorados. Contudo, a desconfiança e o desamparo são assinaláveis, como ocorre, mais uma vez, com Julieta e o autista, por exemplo. A intimidade e a afinidade cedem lugar à distância afectiva.

É preciso, porém, atentar-se no tom com que estas personagens se apresentam. Sem um potencial dramático, o registo que se mescla, ora violento, ora sentimental, jamais se converte em drama com final feliz. Costuma-se descrever os antecedentes familiares com um retrato parcial, como se tornam estranhos para si mesmos, a infelicidade que os rodeia, o isolamento ou a (con)vivência na casa. Julieta agita-se, como uma raposa³²⁵, engaiolada num espaço restrito e reflecte, a partir da morte do animal, sobre a sua «existência absurda, ruidosamente absurda», «certa de que tudo desaparecia ao meu redor convidando-me a desaparecer também» (ONC 296), ficando, assim, cercada apenas pelas «vozes do passado» (ONC 297). À caracterização animalesca segue-se uma figuração comovente, a imagem simbólica de uma menina injustamente desamparada, excluída da sua «linhagem», depois criada (e escondida) no sótão como um bicho, atitude insuficiente para justificar a sua desumanização, «isto é, que o meu pai escondia a minha irmã Julieta com raiva e vergonha de não ser dele, o meu pai não queria que se soubesse que a mãe dos seus quatro filhos parira de outro macho» (ONC 169).

Muitas vezes se faz notar a equivocada posição de Julieta dentro da casa. Embora entendesse «o seu embaraço e o seu medo» (ONC 296) e «também a paralisia do silêncio, o ameaçador silêncio do meu pai e o medroso, titubeante silêncio da minha mãe» (ONC 297), Julieta vive irremediavelmente reclusa no sótão. E mesmo quando lhe é possível alcançar, por fim, o estatuto de independência, permanece presa a esta espécie de clausura: «[m]esmo quando esses espaços são para sempre removidos do presente, (...) mesmo quando já não

³²⁴ Ver também Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, ed. cit., p. 214 e ss.

³²⁵ *Id.*, p.59 e ss.

há nenhum sótão, mesmo quando a mansarda desapareceu, haverá para sempre o facto (...) de termos vivido numa mansarda»³²⁶. O sótão que abrigou o isolamento de Julieta foi um reduto de pesadelos que sobrevivem na sombra do passado. Ao contrário do que pensa Gaston Bachelard, acredito que, no sótão, lugar fenomenologicamente do medo, os receios da noite podem persistir durante a experiência do dia. No sótão, os medos potencializam-se facilmente, embora seja possível ver as sombras dançarem.

Assim como Adelaide, Julieta gera o seu filho na clausura, herdeiro de uma interdição que, à maneira de Maria Clara, e repetindo sem saber os passos daquela «que talvez fosse minha mãe» (ONC 240), investiga a própria infância e, com ela, o passado de sua mãe e os segredos que lhe antevêm. Como um acontecimento que desencadeia outros, a casa torna-se num ambiente gerador de hostilidade e ódio que termina por ser usado como instrumento para operar mudanças que nem sempre podem ocorrer. A ordem familiar antuniana pode gerar disfunção ao fazer prevalecer o papel social das relações, ao invés das emoções. Uma vez que as relações íntimas podem ser uma fonte potencial de sofrimento, decepções e dificuldades, o casamento e a convivência familiar podem constituir as maiores fontes de ódio interpessoal, por vezes expressado com indiferença e aversão. Mas, embora possa parecer que a malevolência tome conta dos afectos, não se trata de *bellum omnium contra omnes*. Este ódio fundador nem sempre gera rivalidades.

Não obstante uma das causas mais frequentes do ódio familiar residir na desassociação do afecto, outros aspectos também podem derivar das diferenças de origem, dos choques de personalidade, de distintos estilos de comunicação ou de questões tópicas que expressam uma verdade parcial ou fragmentária. Buscando um bode expiatório emocional, cada personagem precisa de saber lidar com a própria miséria. Contudo, o caminho mais provável costuma ser passar o ódio adiante, aumentando a população de «bandalhos», «trambolhos», «idiotas» e «ninguéns». Piorando progressivamente, esse estado de miséria emocional pode

³²⁶ Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, ed. cit., p.28: «Même lorsque ces espaces sont à jamais rayés du présent, étrangers désormais à toutes les promesses d'avenir, même lorsqu'on n'a plus de grenier, même lorsqu'on a perdu la mansarde, il restera toujours qu'on a vécu dans une mansarde». Tradução minha.

conduzir algumas personagens a subterfúgios de origem vária, tais como letargia, alcoolismo, drogas, reacções psicossomáticas e suicídio. As consequências, como bem se pode deduzir, tornam-se causas de renovados ódios que, a menos que se trate de um facto de grande impacto, só como excepção nascem de um incidente isolado. De modo geral, os episódios, que resultam em abaladas e *saltos*, por exemplo, são a última gota que faz transbordar os desgastes acumulados.

Embora se reconheça que as diferenças e as divergências são uma fonte potencial de ódio, não há vida em comum que não exija a convivência entre contrários. E isso acontece tanto em casamentos quanto em relações filiais. Muitas vezes, a emergência de conflitos, fontes mais frequentes de atritos, representa a ponta do icebergue de problemas subjacentes ainda maiores.

Por ser o primeiro e mais importante núcleo social, a família é o espaço cultural onde se apre(e)ndem os hábitos e os afectos, bem como a árdua tarefa de lidar com as coisas do mundo e com os outros. É natural, portanto, incorporar como modelo alguns padrões de conduta social observados no âmbito familiar. Do mesmo modo, é natural que crianças não saibam discernir tratamentos e manifestações afectivas. Se uma pessoa é mal tratada desde a mais tenra idade, o provável é que esse tratamento seja observado e absorvido. A mãe de Julieta, por exemplo, talvez por se sentir culpada pelo adultério que cometeu, prefere esconder a própria filha que tivera com o homem ruivo, dispensando-lhe um tratamento negativo para não contrariar o marido.

Inseridos na dinâmica do ambiente, estes seres podem produzir sequelas irremissíveis oriundas do distanciamento imposto. O modo habitual como se lida com segredos familiares condiciona o desenvolvimento de tal situação. Ao vivenciarem conflitos e exclusões, estas personagens ficam expostas a susceptibilidades e vestígios de uma constante prática de desafecto. Por isso, por mais que Julieta saia do sótão, o sótão não sai de Julieta. Por vezes, pressinto que a narrativa antuniana fala de seres engessados por aquilo que pensam ser ditado por normas sociais. O esforço de mudar, e de sair, não parece ser substancialmente implementado. Tanto os ditos mal nascidos como os considerados de boa família

acabam por buscar uma liberdade limítrofe e encontram-na geralmente através da morte.

Algumas dessas personagens são marcadas por um ódio que advém da origem, da discriminação com relação ao meio social ou em consequência de más acções cometidas por um dos pais. Estas circunstâncias, que só acentuam as diferenças entre membros de uma mesma família, podem dizer muito sobre a convivência. Além disso, o cerrado enclausuramento, voluntário ou exercido por outrem, por motivos que variam entre a consanguinidade, o constrangimento e a vergonha alheia, representa uma permanente fonte de desgaste emocional que, certamente, pode resultar em rejeição e numa soma de ressentimentos, como percebe o autista: «talvez os finados nos detestassem por ficarmos com o que lhes pertencera» (AI 34). Ao tentar compreender sua origem e o tratamento que lhe dispensam:

nem filho do meu pai nem filho do meu avô, filho de uma empregada da cozinha que mandaram dobrar roupa nos baús e do ajudante do feitor que reparava a cerca e alongava os domingos a desbastar caniços com a navalha encostado ao tanque da roupa sem falar com ninguém (AI 46).

Vítimas de um ódio autogestado, Julieta e o autista, embora sintam a rejeição, são sufocados em seus próprios microcosmos. No sótão da casa da Calçada do Tojal ou na herdade do avô, nunca reagem aos maus tratos. Possivelmente dão-se conta do sentimento perturbador da própria passividade e impotência, transformando-o em incompreensões e fantasia de proximidades a fim de substituir imaginariamente a hostilidade real em que vivem.

Ao procurar enfrentar situações socialmente inaceitáveis e emoções difíceis de elaborar, o diagnóstico das razões geradoras do ódio não afecta apenas Julieta, o autista, a costureira ou Adelaide. O rasto de ódio é sempre doloroso para ambas as partes e tem consequências danosas para todos. Contudo, é como fantasmas de carne e osso que estas personagens são mantidas, robustecendo velhas mágoas e, ao mesmo tempo, um passado que se consideraria aprazível. Mas a contínua ruminação *ad nauseam* de enrastados rancores dificulta, quando não impede, a cicatrização de chagas emocionais.

Na contramão do senso comum, que acredita ser o decurso do tempo suficiente para superar culpas e ressentimentos produzidos pelas relações, penso que o arrastar-se dos anos nem sempre vem estreitar laços estabelecidos mas pode piorar um afastamento já cristalizado. Por isso, proceder à decomposição de desafectos interpessoais significa proceder à decomposição de (quase) todos os membros de uma comunidade familiar que, por vezes, e infelizmente, só o tempo é capaz de dar cabo.

Não só Julieta, Adelaide, o autista ou a costureira são fantasmas com passado no presente e com presente sem futuro, mas todos os que os rodeiam são também «quase-espectros» que se manifestam «na figura de uma *espécie* de “fantasma real”»³²⁷. Assim, a ilusão de uma presença plena e originária pode ser tão fantasmagórica quanto a sua ausência, o que «implica a consciência de que não existe origem possível para além do significante e do rastro: a origem é um *arqui-rastro*, que fundamenta a própria possibilidade do aparecer e do significar na ausência de origem»³²⁸. Esta fractura da presença indica que a experiência original está aprisionada por um significado, que algumas destas personagens não se cansam de tentar construir, mesmo que muitas lacunas sejam preenchidas com fantasia. A conjunção da presença é uma recolha de interrogações e invenções que rondam o núcleo originário destas personagens, assim como o da colega da narradora de *Não é meia noite quem quer*:

a expressão da menina antes de chorar, palavras que não chegavam aos lábios, vindas de um passado distante em que a madrinha

– Vais morar connosco uns tempos

passos a descerem degraus acenando-lhe adeus e a minha mãe no patamar em silêncio, uma cama diferente, brinquedos que não lhe ligavam nenhuma, chocolates de que tinha vontade e recusava comer, quando a mãe voltou do hospital

– O que é um hospital?

e desceu as escadas, desta vez consigo, já se esquecera dela, passeou nos compartimentos da casa reconhecendo-os a custo, lembrava-se do copo vermelho e do faisão de cobre, tinha uma ideia dos cheiros mas a sua mãe não era bem aquela, mais calada, mais magra e a impressão de que o pai menos alto, o que é que me tiraram, o que é que se alterou, e o que lhe tiraram e o que se alterou perdidos para sempre (MN 130).

³²⁷ Jacques Derrida, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, ed. cit., p.116.

³²⁸ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.247.

Com raras excepções, estas personagens são aprisionadas a uma condição de que, de alguma forma, não conseguem ou não querem abdicar. Trata-se de uma genealogia de figuras marcadas pelo medo, a alternar ternura e lapsos violentos, a lutar a custo por sobreviverem e para não se sentirem tão abandonadas. São, por tudo isso, falhadamente humanas. É nesse contexto que se insere a rememoração da infância como um tempo idílico, ou menos perigoso, em que o sujeito parece, por vezes, querer rever ou reter uma felicidade infantilmente inventada, porque, além de tudo, inverter o fluxo do tempo e alterar o passado são fantasias sobretudo daqueles que sofrem, desde criança, a negação da dignidade, do pertencimento a um lugar e de uma herança afectiva. Neste sentido, à medida que Julieta representa uma ameaça, ela é a prova viva da falha de Álvaro e Madalena e torna-se visivelmente eliminada daquele nicho familiar. Só assim, ambos podem tentar fingir que tudo continua tão bem quanto antes.

Como escreveu Zygmunt Bauman, «a sobrevivência de um ser humano torna-se a sobrevivência da *humanidade* no humano»³²⁹. Contudo, nem sempre é isso o que acontece, não só pelas constantes metáforas zoomórficas, mas porque «as suas antigas identidades sobrevivem acima de tudo como fantasmas, assombrando as noites dos campos de modo ainda mais doloroso por serem totalmente invisíveis à luz do dia»³³⁰.

Estas personagens são, por tudo isso, desorientadas tanto pelos outros como por elas próprias, dentro delas próprias. Ameaçada pela ausência, a desorientação é uma «experiência em que já não sabemos exactamente o que está *diante* de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos não é já esse *dentro*, do qual seríamos desde sempre prisioneiros»³³¹. O que se perde por estar nesta prisão é a esperança de ser o real objecto do amor de alguém. Talvez não seja gratuito que, uma vez que se deparam com a possibilidade de serem livres, saiam deabalada da própria vida, mas também das casas que, para elas, não foram projectadas.

³²⁹ Zygmunt Bauman, *Amor líquido*, ed. cit., p.105.

³³⁰ *Id.*, p.178.

³³¹ Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha*, ed. cit., p.211.

2. Como desenho uma casa

«Um dia, a meio de dezembro, comecei a desenhar uma casa e percebi que era o início do livro». Foi assim que António Lobo Antunes contou como se deu a construção do seu mais recente romance: a desenhar uma «casa com telhado, chaminé, uma antena de televisão. Era o início do livro mas ainda não era o livro. Desenhei mais quatro ou cinco casas, com inquilinos de um lado e do outro, até ao quarto andar. A seguir entendi que lhe faltava o sótão e desenhei o sótão». É singular o facto de o autor escrever nesta crónica que «entend[eu] que lhe faltava o sótão» porque é, sem dúvida, o habitante do sótão, acima de todos os que habitam as demais moradas, aquele que mais se faz notar. «Depois apareceu uma frase, Caminho como uma casa em chamas, e dei-me conta de ser o título»³³².

Com um conjunto de vizinhos, um quotidiano ordinário e vozes que ultrapassam paredes deixando adivinhar a hipótese de cada existência, o sótão é o simulacro de toda uma geração com uma memória pouco cronológica, ora precisa ora difusa. Ao mesmo tempo em que mais uma vez se compõe um *puzzle* de vozes, esta é a história de gente comum que vive num edifício em Lisboa. Além do sótão supostamente vazio (mas que, de facto, é habitado por um morador que continua a assombrar esta «casa portuguesa»), os inquilinos, cuja vida se descreve nos vários capítulos, vivem em casulos com raras interacções uns com os outros, agarrando-se sobremaneira à própria memória. Como observa José Mário Silva, «[s]ão quase todos velhos mais ou menos próximos da morte, solitários com tendência para o delírio, deserdados do amor, esquecidos pelos filhos que só aparecem, quando aparecem, para lhes exigir dinheiro»³³³.

Desta galeria de personagens fazem parte um advogado viúvo, submisso e humilhado pela mulher que nunca o amou; uma actriz que vive, em ilusão, no tempo em que era rainha de um público agora invisível; uma juíza com medo de

³³² Cf. visao.sapo.pt/caminho-como-uma-casa-em-chamas=f647927#ixzz3CvuAApVVV. Consultado em 10/09/2014.

³³³ Cf. José Mário Silva, «Um remexer no escuro», texto publicado no suplemento *Actual*, do semanário *Expresso*, 15 de novembro de 2014, disponível em <http://alaptla.blogspot.pt>.

envelhecer a evocar, na presença de um amante mais novo, a infância passada em Castelo Branco; dois irmãos judeus vindos da Ucrânia ainda assombrados pelo terror do holocausto do qual fugiram; um ex-combatente que esteve em Angola, amou uma mulata (por ele abandonada e talvez grávida) cuja imagem sente persegui-lo, embora tudo já tenha acabado. Do grupo de habitantes do prédio também fazem parte outros seres igualmente trágicos, patéticos ou sujeitos à ruína das coisas e em que se inclui a figura arruinada de Salazar. Simulacro do Portugal onde estes inquilinos cresceram, este fantasma materializa-se no sótão, «não [como] uma pessoa, [como] a presença atenuada de uma autoridade extinta» (CC 349).

Antes de ser este fantasma, ele era o «professor Salazar que mandava no País inteiro» (MI 325) e que fazia da clandestinidade uma das «condições do regime político-moral do Estado Novo, obriga[ndo] o desejo a distorções, a estratégias, a intensificações»³³⁴. Agora ele encontra-se, estrategicamente, escondido «para dirigir melhor o País e conhecer sem intermediários que distorcem por bajulação e ampliam em proveito próprio a vida e as condições dos portugueses» (CC 339). Estando clandestinamente no sótão, ele fica salvo «do desaparecimento sem deixar rasto, da existência que se sabe sem vestígios no futuro»³³⁵. Este fantasma é, portanto, o «senhor doutor que toda a gente cuida finado tomando conta de nós» (CC 344), cuja imagem ditatorial está salva da morte. Foi este «senhor doutor» que «nos salvou da guerra, da anarquia e da miséria substituindo-as por um futuro ridente e continua a fazê-lo no sótão, mesmo de fatinho em pedaços e os dedos dos pés quase ao léu, esquecido de si mesmo para se ocupar do povo» (CC 345). E é também esta a personagem que anuncia que «tudo caminha sem descanso como uma casa em chamas» (CC 350).

Caminhar como uma casa em chamas significa, talvez, perder a própria noção de espaço-tempo que toda uma geração pode ter despercebido ao dissipar as próprias percepções sensoriais ou fantasmáticas. Afinal «mais de quarenta anos num sótão a governar em segredo deixam marcas na gente» (CC 343), num

³³⁴ José Gil, «Da economia dos afectos», in *Portugal, hoje: o medo de existir*, ed. cit., p.57.

³³⁵ *Id.*, p.58.

inconsciente colectivo. Supor que um Salazar roto sobrevive clandestinamente numa mansarda é equivalente a conjecturar que o «25 de Abril não libertou os corpos, senão formalmente, como não alargou o horizonte dos espíritos, senão teoricamente». Por outras palavras, o «espaço dos corpos» continua «encolhido e enquistado pelo medo e [pelos] hábitos de submissão interiorizados durante décadas»³³⁶.

Desse modo, este romance é um difícil retrato de uma casa nacional que ainda possui, sobretudo em gerações mais velhas, indeléveis(?) traços da experiência salazarista. «Com uma palavra se exorcismou um passado que sob ela continuou vivo, tão vivo que só aos que abstractamente haviam suposto que ele morrera pode espantar a sua actual e tenebrosa ressurgência»³³⁷. Talvez esta afirmação de Eduardo Lourenço encontre repercussão em alguns destes inquilinos que, de certa maneira, vivem numa espécie de passado aperfeiçoado. Enquanto a actriz do terceiro direito imagina um público inexistente e a juíza do segundo direito passa os dias a recordar a infância, Salazar, «nestes quarenta e tal anos praticamente não envelheceu (...), atentando melhor um certo cheiro a cadáver mas suportável, leve» (CC 344), e continua a viver num lugar que armazena tralhas que já deveriam ter sido deitadas fora.

Caminho como uma casa em chamas é mais uma história de fantasmas modalizada pela memória. E a memória, como sabemos, não se materializa sem uma imagem. Entre o delírio existencial e a presença contínua de um passado fantasmagórico surge o espectro de uma «autoridade extinta» e de uma «vozita quebrada» que, embora continue «sabendo tudo, prevendo tudo, solucionando tudo», «fingira ter morrido para melhor nos governar e continua[r] connosco ainda mais discreto, mais invisível, mais forte» (CC 339). De facto, um dos mais poderosos fantasmas nacionais já não governa nada, mas continua vivo no cubículo caótico de cada um. O seu espírito foi por tanto tempo internalizado que chega a ser difícil não se dar conta de um relento, o «tal cheiro a cadáver» que «apesar de suportável e leve preocupava-me um pouco, não chego ao ponto de afirmar que

³³⁶ *Id.*, p.58.

³³⁷ Eduardo Lourenço, *O fascismo nunca existiu*, Lisboa, Dom Quixote, 1976, p.178.

duvidava que estivesse vivo, longe disso, antes uma apreensão difusa que observando-lhe melhor os gestos parcos mas decididos se desvanecia de imediato» (CC 345).

Conhecemos Salazar de outras aparições, por exemplo como «o professor» que outrora «salvou Portugal dos alemães» (MI 295). Para além de ser uma figura imanente a uma ideia, o professor Salazar, personagem de *O manual dos inquisidores*, «decidi[a] o que se havia de fazer em Portugal» (MI 149). Agora ele regressa como um espectro a viver preso a um passado que para muitos foi, e continua a ser, traumático. Esta rememoração que preside ao livro dá conta de uma pertinente actualidade, que faz convergir o passado no presente. Inserido num tempo descontínuo, Salazar continua invisivelmente a dirigir Portugal. Pelo menos é isto o que sugere a conjugação da dimensão onírica com as evocações de um passado histórico. Digamos que esta invisibilidade é uma nova forma de presença que, recuperando as palavras de António Ferro, também me leva a indagar: «[q]uem nos governa? Uma realidade ou uma sombra?»³³⁸. A partir do efeito de uma invisibilidade é que também a sua presença se pode sentir «mais discret[a], mais invisível, mais forte» (CC 339).

Suspenso por um tempo em que vivia «de sobretudo no verão» (MI 31), Salazar torna-se num maltrapilho gasto e roto que, nem por isso, deixa de existir naquele sótão português, alimentado às escondidas. Outrora destinado a Julieta (ONC) e aos pertences de Luís Felipe (NE), o sótão, «espaço que é por excelência de clausura e de isolamento»³³⁹, é agora ocupado por «um Salazar decrepito, pobre e só, que vive da benevolência da criada da actriz louca do terceiro direito». Sendo este espaço³⁴⁰ uma esfera metafórica, «começo a pensar na quantidade de vidas que se escondem em nós e em como, nos mundos mortos, as sombras resistem iguais a essas algas que supomos quietas e no entanto se agitam mal a gente lhes roça» (CC 332).

³³⁸ António Ferro *apud* José Gil, *Salazar: a retórica da invisibilidade*, trad. Maria de Fátima Araújo, Lisboa, Relógio D'Água, 1995, p.35.

³³⁹ Agripina Carriço Vieira, «António Lobo Antunes. Ecos de silêncio numa casa em chamas», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 a 28 de outubro de 2014, p.13.

³⁴⁰ Ver *supra* nota 326.

Com a sua fixidez espectral, esta fantasmagoria simboliza um passado com o qual ainda há contas a serem ajustadas. É trazendo-o para o presente que se torna possível uma revisão da herança por ele deixada, porque, de facto, esta herança cruza-se com o espectro político que, de alguma forma, (ainda) governa muitas moradas. Mas o que encontramos nesta narrativa não é o «homem a quem toda a gente obedecia», o professor Salazar «que mandava prender os que lhe desagradavam e soltar os que lhe apetecia sem necessidade de abandonar o escritório» (MI 170). Agora, esvaziado de poder, ele adquire, postumamente, laivos de humanidade, ainda que miserável e precária, ao deixar de ser apenas um ditador e, num gesto radical, passar a ser o produto projectado e internalizado que continua a assombrar.

Por isso, qualquer estreita relação com um memorial ficcional das mentalidades portuguesas faz deste romance a actualização de uma questão ainda latente. *Caminho como uma casa em chamas* inscreve plasticamente a contundência ora de vazios ora de ruínas ora de sonhos ora de pesadelos. Por isso, está longe de ser tão-somente a repetição de temas recalcados. Esta ficção convoca fantasmas da memória portuguesa de quase um século e acaba por apontar uma realidade recheada de silenciamentos em que figura a projecção de um Salazar espectral.

Neste livro sobre a passagem do tempo e a cristalização das coisas, cabem os fantasmas de um país. Mas, apesar de darem conta de um passado relativamente próximo, a percepção pertence ao presente. Através de uma complexa sobreposição de tempos e espaços, coexiste debaixo do mesmo telhado aquilo que há de mais secreto em cada personagem. Vindos de muitos tempos, estes fantasmas mostram a noite de onde nunca saíram e o romance demonstra, entre outros aspectos, «a dificuldade que as coisas têm em aceitar que o tempo delas já foi» (OB 260). O vizinho judeu, por exemplo, tal como Julieta, procura uma saída junto do mar. Caminha-se, portanto, a caminho da destruição. Ou talvez se caminha a caminho do próprio fim, o que resume, afinal, a própria vida, que é o encontrar(-se) com variadas finitudes e, diante delas, com o medo da solidão e com a vertigem de mágoas.

Mas o romance é também «uma visita guiada» que nos «leva[] a descobrir a existência dos vários inquilinos» e, com eles, «as suas angústias, medos e emoções, mas igualmente a perceção que têm da vida dos seus vizinhos»³⁴¹ e, também, desta casa – um ser, uma morada, uma nação. Em cada um dos que a habitam, mas sobretudo no sótão, estão vidas incendiadas que, só depois de arruinadas pelo fogo, seriam capazes de recriar um universo. A casa torna-se metáfora para abranger as gerações e as memórias destes vizinhos que compartilham um tecto e ruínas.

Assim, caminhar como uma casa em chamas é, ainda, deambular, talvez com alguma indiferença, entre a luminosidade e a ardência, é consumir-se no processo de (auto-)destruição, é ser «ao mesmo tempo, destruidor e construtivo»³⁴². Mas este prédio, no qual vivem pessoas que não se conhecem, que se advinham entre murmúrios, pode simbolizar um país. Nesta hipótese cabe uma nação, os seus fantasmas e uma memória ainda dolorosa cuja elaboração imagética dá conta daquilo que subsiste: «quando a imagem assume o risco do seu fim, entra no processo de alteração, de destruição ou ainda de afastamento até desaparecer enquanto objecto visível». Georges Didi-Huberman questiona se «não será suficiente, neste caso, elaborar a falta, *dar forma ao resto*, fazer do “resto assassinado” um autêntico resto construído»³⁴³.

A presença inventada daquele que continua a «caminhar[] pelos séculos dos séculos como uma casa em chamas regulando o país» (CC 350) reúne, «no exercício do olhar, um luto e um desejo. Ou seja, uma *fantasmática* (...) do tempo: um tempo para olhar as coisas que se afastam até *perder de vista* (...); um tempo para sentir *perder o tempo* (...); um tempo, enfim, para *se perder a si mesmo*»³⁴⁴. Com um inegável poder imagético, é deste tempo que fala um romance feito de uma matéria que se organiza como narrativa e como uma construção da memória. Porque esta genealogia é simultaneamente evocada como referência e reflexão das estâncias e dos tempos antunianos.

³⁴¹ Agripina Carriço Vieira, «António Lobo Antunes. Ecos de silêncio numa casa em chamas», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 a 28 de outubro de 2014, p.13.

³⁴² Ver *supra* nota 313.

³⁴³ Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha*, ed. cit., p.229.

³⁴⁴ *Id.*, p.230.

3. Entre duas margens um rio

Poucas coisas podem ser mais complexas do que a travessia de um rio, com sua fluidez, sua correnteza. O seu simbolismo é o da morte, da renovação e das passagens de onde tudo vem e para onde tudo vai (e volta). O curso da existência humana, com a sucessão de desejos, sentimentos e a variedade dos seus desvios podem ter o significado de uma presença precária, formada pela junção de instantes efêmeros. Jorge Luís Borges remontou à antiga metáfora filosófica dos gregos sobre nenhum homem se banhar duas vezes no mesmo rio: «Então, com um emergente sentido de espanto, sentimos que nós também estamos mudando – que somos tão cambiantes e evanescentes quanto o rio»³⁴⁵. Pois bem, um rio não é senão aquilo que passa. Além disso, a mera conjunção das duas palavras já sugere a metáfora vital: o tempo e o rio são tão fugidios quanto nós.

Mas o curso do rio é também uma forma de elaborar o percurso ficcional de uma vida e da sua memória. Ao retomar o primeiro verso das mais insignes redondilhas camonianas, *Sôbolos rios que vão* mistura a recordação da nascente do Mondego com frequentes devaneios do narrador que, estando num hospital, se atemoriza com uma morte iminente. Um romance que toma por base esta metáfora aquática é também uma forma de, revendo a própria ventura, materializar uma afirmação da vida. A mesma água que baptiza, mas antes transporta, é a que substancializa a metáfora de uma vivência.

Seguindo a legibilidade da ficção portuguesa, *Sôbolos rios que vão* é um afluente impregnado de uma dinâmica vital que os outros romances antunianos não raramente possuem. Uma leitura diagonal permite dizer que este romance é a partilha de uma experiência excessivamente biográfica. No entanto, independentemente de biografismos, o título antuniano dirige-se imediatamente ao rio camoniano, um canto de morte que faz evocar o sentido de Heráclito: assim como não se entra duas vezes no mesmo rio, não se lê a mesma obra duas vezes da

³⁴⁵ Jorge Luís Borges, *Esse ofício do verso*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.22-23.

mesma forma. Ora, o rio camoniano *não é, está sendo*. O rio antuniano, por sua vez, é uma espécie de exaltação deste gerúndio que é a potência vital.

Enquanto o senhor Antunes atravessa um rio, ou é por ele atravessado, rememora a sua visita ao Mondego. Alguns rios entrelaçam-se, portanto, nesta narrativa: o próprio rio Mondego, o da infância de Antoninho; «os rios que vão» sendo construídos a partir do poema camoniano; o rio simbólico que mescla morte e vida, e que desemboca no período em que o senhor Antunes se encontra no hospital para tratar de um «ouriço de um castanheiro (...) no interior de si a que o médico chamava cancro aumentando em silêncio» (SR 11).

A imagística do cancro aparece em algumas personagens da obra antuniana, como a mãe de Rui S., Rita de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, a narradora de *Não é meia noite quem quer* e o senhor Antunes de *Sôbolos rios que vão*. Esta presença pode representar uma corrosão interior – que marca uma transformação como o início de um prolongado processo de abolorcimento, por exemplo ao permanecer tempo demais no mesmo lugar –, ou um fenómeno de destruição gradativa em decorrência da decomposição de uma *ordem natural das coisas*, como «a quantidade de criaturas que a nossa destruição vai destruindo uma a uma» (MN 169).

Diante da probabilidade de um fim definitivo que poderia acontecer enquanto um «ouriço se lhe dilatasse nas tripas arranhando» (SR 12), o senhor Antunes parte, *viajando ao redor do quarto* do hospital, ao encontro de uma linhagem que o conduz à infância e aos seus antepassados. Essa busca também atinge a presentificação de espaços resgatados que se alinham com o devastado presente. Este rio imagístico equilibra devaneios e *realidades*, doença e infância, escrevendo, assim, a dualidade presente e passado. No contexto antuniano, ao invés de um rio com duas margens, há uma margem com dois rios que se bifurcam: o Mondego da infância e o simbólico rio dos infernos que está sendo atravessado pelo senhor Antunes. Estas «águas preencheram uma função psicológica essencial:

absorver as sombras, oferecer um tumulto cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós»³⁴⁶.

É a sua estadia num hospital transformado em terra estrangeira pelo «seu pavor e as suas lágrimas» (SR 23) que o faz transportar «a infância para o hospital (...), refugiando-se nela e no interior da música que nela ouve, como se, desse modo, a morte o não apanhasse»³⁴⁷. O hospital, lugar de vigília, de semi-ausência, é um espaço do *entre* que, de acordo com Jacques Lacan, «quer dizer *interposição*. Porque o *entre* é muito ambíguo»³⁴⁸. Entretanto, acredito que a reflexão de Roland Barthes sobre o espaço de uma boate se pode aplicar a este lugar de ambiguidade e silêncio. Cada qual comunica com os outros nas variantes de um só e mesmo fantasma.

É aí, nesse *entre*, que o fantasma reside por inteiro, e é aí também que reside a mais conseguida oportunidade de desenvolver artifícios para lidar, se possível for, com situações em que se deixa «de ser pessoa sem se dar conta, [como] um peixe numa água mais espessa que a água, a que os outros chamavam ar e ele chamava ar igualmente antes da dor que não chegava a ser dor» (SR 99). Nesse sentido, o hospital é «o lugar *neutro*: é a utopia do terceiro termo, a deriva para longe do par demasiadamente puro: *falar/calar-se*»³⁴⁹. Logo, o hospital é o lugar do silêncio e é também uma terra povoada por fantasmas como «a avó que morreu há tantos anos ali viva com ele» (SR 11).

Aliás, perante este pesadelo que dinamita o corpo por dentro, não só a avó é evocada para o acompanhar, mas também a «Mãe que está junto dele, no final do romance, para caucionar o renascimento que a cura da doença constitui»³⁵⁰, e o pai que, desde a origem, ensina o curso do rio. Amparado pelas figuras de ambos os progenitores, é a presença da mãe que o protege, afinal era «o peito dela o sítio

³⁴⁶ Gaston Bachelard, *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, trad. Antônio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.58.

³⁴⁷ Ana Paula Arnaut, «*Sóbolos rios que vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências», in João Amadeu Carvalho da Silva *et alii* (org.), *Pensar a Literatura no Século XXI*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, 2011, p.392.

³⁴⁸ Jacques Lacan, *Estou falando com as paredes*, ed. cit., p.91.

³⁴⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, ed. cit., p.159.

³⁵⁰ Maria Alzira Seixo, «Os rios de Lobo Antunes», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, ed. cit., p.468.

onde ancorar o seu medo do mundo» (SR 191). É ela quem lhe proporciona uma reviravolta positiva «a ocultar a dor» (SR 198) e eliminar um acidente que, por vezes, parece intransponível, acompanhando-o numa sequência de saídas (da doença, do hospital) para que ele retorne, renovado, à vida, ao invés de «lá descans[ar] eternamente»³⁵¹, como dizem as redondilhas camonianas. Em outras palavras, é a mãe que, como um abismo, oferece o abraço de tal modo que, assim como a filha de Ana Emília, «é com a minha mãe que eu giro» (OB 479)³⁵².

Antes disso, no entanto, o senhor Antunes não só evoca, mas também convive com os fantasmas evocados durante o período de internamento, que mais parece uma condensação fantasmagórica. A recuperação de vivências materiais e humanas parece ser a única forma de lidar com o medo e a dor que ele atravessa. Atravessa igualmente o Mondego do seu imaginário infantil. Mas, além de ser um referente efectivo, este rio é o transporte que simbolicamente o encaminha para a sua infância. É por estas águas nem sempre límpidas da memória que o senhor Antunes revê Antoninho, mesmo porque «o senhor Antunes a quem o médico se dirige sente-se tão-somente o Antoninho»³⁵³, reflectindo sobre parte de sua trajectória a fim de passar o passado a limpo. E, afinal, encontramos «um adulto que, sem pudor, assume os seus medos, as suas contradições e, tantas vezes, a sua desmemória»³⁵⁴.

Aliás, a imagem do Mondego que perpassa todo o romance, simboliza a vivência do protagonista, também ele quase imperceptível na nascente mas que vai, paulatinamente, ganhando curso e afluentes. Esta imagem reflecte «o fio da vida que vai da nascente à foz. É a fantasia de morte de alguém que perde a identidade antes de ter chegado a perceber que identidade era essa»³⁵⁵.

³⁵¹ Luís de Camões, *Lírica Completa I*, pref. e notas Maria de Lurdes Saraiva, Vila da Maia, IN-CM, 1980, p.284, v.365.

³⁵² Ver *supra* p.35.

³⁵³ Ana Paula Arnaut, «Sóbolos rios que vão de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências», in João Amadeu Carvalho da Silva et alii (org.), *Pensar a Literatura no Século XXI*, ed. cit., p.390.

³⁵⁴ *Id.*, p.393-394.

³⁵⁵ Rui Catalão, «Fantasia de morte», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, ed. cit., p.471.

Embora tudo isso tenha sido produzido para suplantar a sensação de abandono e de solidão, por encarar a doença como «um castigo» (SR 23) e ver-se a si mesmo como um «palhaço com cancro» (SR 22), o senhor Antunes permanece «intriga[do] que a doença crescesse no interior do chumbo e todavia nem surpresa nem terror» (SR 188). É também sem surpresa nem terror que passa a conhecer este inferno, desta vez por dentro, pelas próprias vísceras, assombrado pela morte mas, por fim, atravessado pela vida, pela sua própria e pela memória de outras tantas que para ele fizeram sentido.

Neste romance de António Lobo Antunes, somente o passado e o futuro subsistem no tempo, uma vez que o instante espesso subdivide cada presente em passado e futuro, em vez de presentes vastos. Assim, é o instante que perverte insistentemente o presente em futuro e passado. Afinal, «outros passados ainda, a sua vida cheia de passados e não sabia qual deles o verdadeiro, memórias que se sobrepunham, recordações contraditórias, imagens que desconhecia e não sonhava pertencerem-lhe» (SR 137).

Acontecimentos reais e imaginários interpenetram-se, muito embora a distinção não seja exactamente entre o imaginário e o real, mas entre o acontecimento como tal e o estado no qual se efectua. Acontecimentos podem ser – e produzem – efeitos. Como escreveu Gilles Deleuze, «Freud tem razão de manter os direitos da realidade na produção dos fantasmas, no momento mesmo em que reconhece estes como produtos que ultrapassam a realidade»³⁵⁶. Os fantasmas, no instante em que se caracterizam como efeitos, e porque são efeitos, diferem de suas causas reais, como herança filogenética e constituição hereditária. É que o fantasma distingue-se não somente dos estados de coisas e de suas qualidades, mas do vivido psicológico e, por isso, submetido à dualidade que remete a factores externos e internos. Nem internos nem externos, nem imaginários nem reais, os fantasmas, diante da impassibilidade do acontecimento, podem insinuar uma espera insuportável, a espera do que pode resultar, do que se acha em vias, do que não acaba mais de resultar.

³⁵⁶ Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*, ed. cit., p.217.

Embora o fantasma tenha a propriedade de voltar, ele não se deixa fixar a um lugar, ainda que reversível. O fantasma originário caracteriza-se pela ausência paralelamente à presença do sujeito na cena. Ele figura-se a si mesmo tornado numa sequência de imagens na qual a personagem, por vezes, se dissipa. Esta formulação resumida poderia ser fixada, por exemplo, quando o fantasma encontra o seu ponto de partida (ou o seu autor). Ou seja, o fantasma dissolve-se no estado de coisas correspondente e representa também o conjunto de circunstâncias na qual se encontra o senhor Antunes. Por isso, o fantasma abrange também uma combinação variável de pontos singulares que constroem, em torno destas singularidades, um caso de solução.

A relação essencial do fantasma reside no movimento que propicia a percepção da experiência que o atravessa. Ele abre-se, assim, à superfície de uma estrutura profunda que o aprisiona internamente e recebe a metáfora de um ouriço, já que, como nos lembra Gilles Deleuze, «o simbolismo está na base de todo fantasma»³⁵⁷ e no desenvolvimento da vida fantasmática. Apesar de o fantasma ser muito mais um fenómeno que se forma num determinado momento para, a seguir, se deformar e reaparecer. Porque é a extrema mobilidade do fantasma e a sua capacidade de «passagem» que faz desta uma experiência profundamente fantasmática, como se pertencesse a uma superfície de articulação entre exterior e interior, presente e passado. Volto a Gilles Deleuze porque é também ele quem afirma que «“aonde começa o fantasma, propriamente falando”, implica já o outro problema, “em que direção vai o fantasma, para onde carrega seu começo”. Nada é finalizado como o fantasma, nada se finaliza tanto»³⁵⁸.

Desta forma, um título como *O fantasma de Camões*³⁵⁹ não poderia passar despercebido. Apesar de remeter muito brevemente ao *incipit* camoniano, talvez uma das senhas metamorfoseadas por António Lobo Antunes esteja justamente no fantasma camoniano, já que «Camões coloca-se numa perspectiva existencial de exílio terreno e de busca individual da saída redentora, numa espécie de balanço crítico que faz da sua vida e da sua obra. Por isso há quem tenha visto nestas

³⁵⁷ *Id.*, p.223.

³⁵⁸ Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*, ed. cit., p.225.

³⁵⁹ Jorge de Sena, *O fantasma de Camões e outros textos camonianos*, Porto, Asa Editores, 2002.

redondilhas uma *autobiografia espiritual*»³⁶⁰. A matéria do romance antuniano, por outro lado, remonta parcialmente aos versos camonianos, pois também ele, e a seu tempo e modo, percorre os *rios que vão* da convalescença à infância. E, quiçá, só assim pudesse lidar com o seu próprio fantasma. Se o romance de António Lobo Antunes possui laivos autobiográficos, penso não só na escrita («grafia») da vida («bio»), mas na vida daquele que escreve.

Não posso, contudo, deixar de perceber que o projecto da autobiografia é tão ficcional como qualquer outro, até porque «bio» é também um modo de escrita com ficção, ainda que tanto o poema camoniano quanto o romance antuniano partam de um relato factual. Apesar disso, o dado de realidade sofre uma aguda alteração do «bio» ficcional. Ambos os textos, o camoniano e o antuniano, se constituem como exílios existenciais que narram o vórtice sombrio pelo qual as suas personagens passam. Mas, por fim, enquanto o sujeito poético se acha «[d]itoso» por «partir», «tão justo e tão penitente»³⁶¹, «o senhor Antunes» está «sobre os rios a caminho da foz» (SR 199), no final do romance, que termina com a inscrição latina «Exeunt Omnes». Esta marcação teatral designa que todos os actores, ou todas as figuras, saem de cena. De facto, o senhor Antunes sai não só da cena ficcional, sai também do hospital, «ou o hospital uma invenção como as outras» (SR 196), como quem acaba de realizar uma longa e dolorosa digressão.

Mas é verdade também que o fantasma reintegra tudo na retomada do seu próprio movimento. À medida que constitui um processo incorporal, a carga afectiva explica-se pela ressonância interna do fantasma. Através desta ressonância o simulacro aporta uma impressão de morte, de ruptura ou de desmembramento da vida, embora, neste caso, esta impressão de morte acabe por ressoar uma amplitude vital. De todo modo, o movimento que arrastou o senhor Antunes transformou-o ou, pode-se mesmo dizer, reconstruiu-o. *Sôbolos rios que vão* reúne experiências reais numa estrutura de obra de arte: após a constituição do caos que o compreende segue-se a restituição da vida, pois «há uma grande diferença entre destruir para conservar e perpetuar a ordem restabelecida das representações, dos

³⁶⁰ Vasco Graça Moura, «Redondilhas *Sôbolos rios que vão* ou *Sobre os rios que vão*» (verbete), in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Alfragide, Caminho, 2011, p.835.

³⁶¹ Luís de Camões, *Lírica Completa I*, ed. cit., p.284.

modelos e das cópias e destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria»³⁶². Longe de ter sido um caos premeditadamente instaurado, tão pouco desejado, aquele «ouriço de um castanheiro (...) aumentando em silêncio» (SR 11) constitui, de facto, uma reestruturação.

Não é, portanto, um acaso se o desenvolvimento inerente ao fantasma se exprime através de transformações. O fantasma é inseparável dos casos fortuitos que coloca em cena. Mas decerto a sua aparição provoca alterações e aquele que, através dele, se vê a si mesmo, ao invés de ver e ser visto, regressa de uma experiência como que virado do avesso, ou como quem, finalmente, entra em acordo com o próprio tempo.

³⁶² Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*, ed. cit., p.271.

4. Entro em acordo com o tempo

Embora os espectros também possam ser vistos como seres maléficos, a sua imagem materializada tanto pode evocar o medo dos seres que vivem no outro mundo como simbolizar a aparição de um desconhecido ou de uma realidade renegada. Renegadas são, aliás, algumas personagens que continuam a aspirar ao amor, ou o que quer que constitua uma escapatória possível contra a solidão. No entanto, é muito raro, ou quase improvável, encontrarmos um exemplo de amor feliz na constelação antuniana. Trata-se quase sempre de um conforto, uma ternurazita e muitos desafectos que precariamente esses seres solitários e, tantas vezes, fracassados, compartilham. Esta conjuntura dá-se, por exemplo, em histórias de amor frequentemente falhadas que culminam com a separação ou com uma convivência na qual se alternam o enfado e a repugnância.

Neste contexto, o futuro seria uma espécie de segundo tempo do passado, segunda oportunidade para repetir uma segurança provida pelo conhecido. No entanto, interpola-se ao presente um crescente hiato no qual se insere uma memória feliz, porque inventada. Afinal, «serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento» (AI 15). Quer dizer, nem sempre há um tempo cronológico, mas o tempo de uma reminiscência muitas vezes atormentada que se preferiria esquecer, pois, no fundo, chega-se à conclusão de que «o tempo depena o interior da gente» (CC 332).

Talvez a angústia do tempo seja o principal problema que atravessa as estâncias antunianas ao ponto de se supor que «tudo isto se passou há muito tempo porque tudo se passou há muito tempo mesmo o que acaba de acontecer agora» (ONC 257)³⁶³. O presente é quase sempre um abismo demasiado pesaroso capaz de recordar um passado imperfeito e fantasiar um futuro que, por vezes, acaba misturando o que está dentro de nós com o que se passa lá fora, o que já passou com o que está por vir:

isso, como o resto, também se passou há muito tempo, ou então tudo se passou ao mesmo tempo num ano ou num mês ou num minuto da minha vida que

³⁶³ Ver *supra* p.161.

não consigo determinar ao certo, onde o antes e o depois possuem uma idêntica textura que me exclui, como o que sucedeu antes do meu nascimento e se prolongará quando eu me for embora, num dia também de inverno como aquele em que enterraram o meu pai (ONC 259).

Algumas personagens ficam, assim, presas num futuro do pretérito, assombradas por uma memória que não as abandona, pois os «fantasmas são precisamente os “poderiam ter sido” da história e que regressam como realidade alternativa corporizada e actualizável». Jo Labanyi relembra Jacques Derrida ao observar que «os fantasmas são os rastros daqueles a quem não foi permitido deixar rasto. O simples acto de contar a sua história é já fazer a reparação do seu apagamento da memória: mas contá-la também apaga a sua qualidade fantasmática»³⁶⁴. É neste sentido que se pode dizer que «existem defuntos que regressam» (AI 105), do mesmo modo que, apesar de parecer «insólito», é possível «encontrar mortos de pé» (CC 329).

Os fantasmas podem ser também aquilo que Deleuze e Guattari designaram como *corpo sem órgãos*, porque ao «Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite»³⁶⁵, é, como um fantasma, intangível. Entretanto, eles explicam:

[i]sto não é um fantasma, é um programa: há diferença essencial entre a interpretação psicanalítica do fantasma e a experimentação antipsicanalítica do programa; entre o fantasma, interpretação a ser ela própria interpretada, e o programa, motor de experimentação. O [corpo sem órgãos] é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações. A psicanálise faz o contrário: ela traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o [corpo sem órgãos]³⁶⁶.

Esta teorização poderia ser complementada, por exemplo, pelo «que vêem os olhos quando já não podem ver», título de uma crónica³⁶⁷ que parece reunir boa

³⁶⁴ Jo Labanyi, «O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, ed. cit., p.67.

³⁶⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari, «Como criar para si um corpo sem órgãos», in *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, volume 3, trad. Ana Lúcia de Oliveira et alii, Rio de Janeiro, Editora 34, 1996, p.9.

³⁶⁶ *Id.*, p.10-11.

³⁶⁷ António Lobo Antunes, «O que vêem os olhos quando já não podem ver», in *Quinto livro de crónicas*, ed. cit., pp.103-106.

parte da matéria desta tese, ao falar do «silêncio do outro lado das vozes»; de «uma senhora a dizer adeus com o lenço, por trás do lenço um sorriso e por trás do sorriso ninguém, nem o que pensamos ser a nossa sombra»; do «lugar onde o Mondego nasce»; do «teu pobre corpo no hospital, há dois anos, um corpo que não é teu, és tu, um trapo que tenta resistir, desiste, continua»; do «relógio de parede com todas as horas da tua vida dentro, sobretudo as que não viveste»; da «solidão que morava nesta conversa».

Este «corpo que não é teu» é fruto de uma dissociação fantasmática e, por isso, matéria a interpretar e a ligar duração e lembrança: «há quanto tempo tudo isto que lhe conto se passou? Quinze, vinte anos? Mais? Vinte e cinco? Trinta? Se o senhor diz trinta, pronto, talvez sejam trinta, não sei: sempre me baralhei nas datas e desde que a minha mãe morreu ando longe de tudo» (MI 319). Às vezes uma perda significativa é um elemento propulsor que, como uma máquina, transporta a vida para o passado e lá nebulosamente a encerra. Afinal, «que curioso o tempo, volta e meia marcha ao contrário recuperando cenas perdidas»³⁶⁸.

Contra a ausência, e a fim de presentificar o passado que não volta mais, as palavras agem performativamente, fazendo com que uma legião de figuras que povoaram o universo da infância, uma imaginária legião de nomes reais, garanta que os nomeados não morram, porque, pela escrita, eles podem ser prolongados e, de algum modo, presentificados. Em outras palavras, recordar os fantasmas e contar a sua história é como dizer o indizível e dizer o indizível pressupõe que se aceite a sua presença, enquanto materialização de uma realidade. Para apaziguar os fantasmas, é preciso viver junto deles e, como observou Jo Labanyi, «desde o momento em que a sua história toma forma narrativa, por meio da memória, eles deixam de ser fantasmas»³⁶⁹.

Reconhecer e materializar os fantasmas de uma história tornam-se passos essenciais para a construção de elaborações. Ao atravessar narrativas, os fantasmas passam a configurar personagens que configuravam eventos e desaparecimentos.

³⁶⁸ Agripina Carriço Vieira, «António Lobo Antunes. Ecos de silêncio numa casa em chamas», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 a 28 de outubro de 2014, p.13.

³⁶⁹ Jo Labanyi, «O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, ed. cit., p.65.

Mesmo diante da incapacidade de narrar um episódio, a regeneração só emerge quando, entre tentativas e emudecimentos, se aprende a contar a história daquilo que é inarticulável. Ou, pelo menos, quando se aprende a articular uma versão possível. Embora seja preciso «hablar con el fantasma», «[n]ão se fala com um fantasma em qualquer língua. Lei da economia (...), da transação dos signos e dos valores, mas também, de alguma domesticidade familiar: a obsessão supõe lugares, uma habitação é sempre alguma casa mal-assombrada»³⁷⁰. Desta maneira, diz-se com os fantasmas, diz-se os fantasmas, e eles vão-se tornando uma materialidade ainda que intangível. Assim talvez deixe de ser tão «insólito encontrar mortos de pé» (CC 329).

De facto, esta imagem revela um tempo passado que não é considerado apenas em razão do presente, mas sobretudo pelo que já passou, pelo que ele foi. Por isso, o futuro do pretérito, muitas vezes, sugere um tempo impreciso, talvez cíclico, que mantém, simultaneamente, uma perspectiva em aberto sobre «o que acontecerá à casa de Lisboa e à casa da quinta quando a minha mãe morrer» (SM 16), sobre o que acontece, também, a muitas outras casas antunianas. É num contexto semelhante a este que Roland Barthes escreve o seu diário de luto e reflecte sobre o oposto do futuro do pretérito. Ao imaginar o tempo em que a mãe já estiver morta, e vice-versa, Barthes anota o medo da morte e, através deste medo, define o que é para si o definitivo, o que não pode voltar. Ou seja:

Quando tinha a sua mãe pensava muito nos dias de agora em que já não a teria. Agora pensará muito mais nos dias de outrora em que a tinha. Quando se tiver habituado a essa coisa medonha que é a rejeição definitiva para o outrora, então senti-la-á muito de manso reviver, voltar a tomar o seu lugar, todo o seu lugar ao seu lado³⁷¹.

Assim como estas personagens, a obra de um escritor também é feita de tempos entremeados. Esta percepção foi aprendida com os africanos que vivem o tempo na sua natural elasticidade, fazendo com que presentes, passados e futuros se sobreponham. É este ritmo de mixagem temporal que a escrita antuniana acompanha ao procurar aproximar de uma forma cada vez mais interseccional a

³⁷⁰ Jacques Derrida, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, trad. Claudia de Moraes Rego, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001, p.112-113. Ver *supra* nota 19.

³⁷¹ Roland Barthes, *Diário de luto*, ed. cit., p.181.

escrita e a vivência. Por isso, foi, sem dúvida, a experiência africana que o levou a esta reflexão: «Para mim foi importantíssima a noção de tempo que aprendi ali. Em África não existe passado nem futuro, só o imenso presente que engloba tudo»³⁷².

Talvez a percepção deste imenso presente se contraponha à descrição de um relógio quebrado, porque um relógio parado diz a coagulação do tempo, ou a sensação de estar estagnado no tempo. É assim, por exemplo, que o autista percebe o silêncio, que «quase não tem sons lá dentro, (...) enquanto na herdade o meu avô a esmagar a insónia com as botas para cá e para lá não mencionando o relógio que à noite ocupa a casa inteira indignando-se connosco, carrega o tempo aos sacões», a «avançar para a morte dado que para nenhum outro sítio nos transportam as horas» (AI 131).

De modo análogo, em *Caminho como uma casa em chamas*, surge a imagem de uma actriz decadente que só envelheceu por fora. Ela parou no tempo e não aceita o facto de que o seu tempo passou. Por isso, ela reúne ilusoriamente uma plateia, enquanto nós podemos reparar no que se passa no seu mundo interior e em como é tudo tão diferente do lado de fora, como observa sua sobrinha: «tanto ruído no interior de mim onde actualmente silêncio que só os aplausos à minha tia que não é minha tia interrompem, tanta gente de pé na sala deserta e ela a sorrir para a direita e para a esquerda enviando beijos» (CC 336).

É também assim que, num gesto final, a senhora do medalhão repara que «o tempo coagulou-se» (AP 595), como se o tempo fosse um arquipélago de horas que bóiam, espécie de relógio em que as horas, derretidas, como a metáfora «bailarina que não pára de me girar na memória» (AP 90). A bailarina que segue repetidamente girando está também desgastada, já que o seu «mecanismo, com o tempo, um engasgo enferrujado» (AP 73), do mesmo modo que «a máquina de lavar loiça com uma borracha solta a molhar a cozinha» (MN 165³⁷³). Ambas representam o desgaste (e a perda do que foi sendo acumuladamente desgastado) de seres que passaram a vida, e perderam a noção do tempo, sem realizar efectivamente uma relação afectiva.

³⁷² Cf. Tereza Coelho, *Fotobiografia de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.94.

³⁷³ Ver *supra* p.62 e 63.

Não me refiro apenas a relacionamentos de par, porque também o autista evoca figuras que já desapareceram ou estão em vias de se tornar evanescentes para desesperadamente se salvarem do esquecimento: «e só então percebeu que era ele, não o relógio, que se desacertava do tempo (AI 227). De modo análogo, ao perceber que «os tempos se confundem na chuva contra a acácia» (SR 30), o senhor Antunes, demasiado próximo de uma atmosfera liquescente, busca escapes contra o esquecimento e encontra-o no vestígio de um tempo remoto. E, só através dessa saída momentânea do presente, continua a existir.

Por outro lado, um presente alargado e, com ele, a sensação de despedidas prolongadas, levam a narradora de *Não é meia noite quem quer* a questionar-se sobre «o motivo daquilo que ocorreu há tanto tempo continuar a acontecer» (MN 92). Desencontrada com os tempos, já que também ela busca refúgio num passado que não volta, repara que, afinal, «os ponteiros do relógio numa posição impossível, vivemos tempos que não existem, afirmam eles, e se prolongam sem fim» (MN 100). Ao prolongar-se sem fim, o presente torna-se uma conjunção de tempos, de modo que

eu não com onze, com cinquenta e dois anos, ou seja eu com onze e com cinquenta e dois anos, de cabelo preto e de cabelo loiro por cima do cabelo branco, sem compreender que o meu irmão mais velho se afogou, compreendia os dentes, as patas esticadas e um oleado em cima, não compreendia a morte (MN 21).

Por vezes, como nas casas «tristes às três da tarde», o tempo parece que «demora a passar» (SM 16). Mas é na casa onde, «apesar de igual, quase tudo lhe falta» (AI 13) que se evoca o «tempo em que nada faltava na casa» (AI 13). O que depreendo é o que Tereza Coelho já havia afirmado: «o que pode marcar um relógio nos livros de António Lobo Antunes (além do tempo cronológico um relógio mostra o silêncio, a morte, a memória, etc.)»³⁷⁴. Porque um relógio é um objecto no espaço geométrico da família que simboliza o percurso da vida. Há relógios, no entanto, em que as horas são indicadas pelo cucular de um maquinismo, ou seja,

³⁷⁴ Tereza Coelho, *Fotobiografia de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.162.

por um cuco que, de tempos em tempos, sai de um «janelico», a apontar uma dilatação, a «sombra do tempo»³⁷⁵:

um relógio de cuco a dar horas, abria-se um janelico, de estalo, numa espécie de chalé e surgia um bicho de madeira na ponta de uma mola com o bico aberto em vénias oblíquas que se retraía no mesmo ímpeto e o janelico fechava-se – (...) tinha razão pai não foi nada, quem dá importância a um bicho de madeira que só existe porque se lembra dele de modo que depois do seu falecimento o janelico acabou, se conseguisse ter saudades suas (SM 63).

No fundo, custa-me não associar muitas das declarações de desamor que leio nestes romances à primeira declaração de um amor que se revela pelo seu avesso pontuado pelo tempo:

São cinco horas da manhã e juro que não sinto a tua falta. (...) Está frio, as casas e as árvores nascem lentamente no escuro, o mar é uma toalha cada vez mais clara e perceptível, mas não penso em ti. Palavra de honra que não penso em ti. Sinto-me bem, alegre, contente (...), desdobro-me num sorriso feliz e apetece-me cantar (ME 155)³⁷⁶.

Desmedidamente prolongados na duração, os fantasmas são convocados para uma confrontação ou invocação de efeito catártico. Mas eles nem sempre são exorcizados ou destruídos. Aliás, «chegou a altura de dizer as horas mas não vou dizê-las, diga-as você se quiser, é o seu livro, mal o acabe deixei de existir como os infelizes dos livros anteriores e não me conhece mais» (OB 365). Na verdade, não se destrói um fantasma e, no fundo, não se trata de impedir que as sombras do passado não escapem para o futuro, mas de compreender que elas lá chegam de outra forma: «[p]ode-se tentar exorcizá-los, mas eles regressarão ainda e sempre. Pode-se tentar invocá-los para depois nos alimentarmos deles e assim tentar iludir a nossa responsabilidade relativamente ao presente e ao futuro, situando a culpa no passado», afirma Paulo de Medeiros. «Também se pode tentar negar a sua existência, mas isso só os deixa mais à vontade, mais livres para nos assombrar»³⁷⁷.

³⁷⁵ María Zambrano, *Os sonhos e o tempo*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Relógio D'Água, 1994, p.66.

³⁷⁶ Cf. Elvis Presley «I'm beginning to forget you», 1959 (Original The Phelps Brother, 1955) *A Legendary Performer*, volume 4 (Compilation album), 1983, USA, RCA (CD).

³⁷⁷ Paulo de Medeiros, «Casas assombradas», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, ed. cit., p.149.

Percebendo a importância dessa presença e reconhecendo o poder de determinar o presente, só a memória e a elaboração permitem lidar com os fantasmas de uma forma ética. É isso o que ensina Jo Labanyi: o «que é preciso é elaborar uma maneira de reconhecer os fantasmas como presenças físicas, embora não verificáveis a nível empírico, presenças que estão lá “de verdade” (ainda que não estejam lá)»³⁷⁸.

Deste modo, acabei por abandonar a ideia de que o tempo exterminaria os fantasmas. Pelo contrário. Só nós podemos transformá-los na duração do tempo. E talvez a melhor maneira de alterar «um estado estático» para «um estado fluido»³⁷⁹ seja esta: *Memento illam vixisse* (Lembra-te de que ela viveu) através da «espessura (crescente, progressivamente acumulada) do tempo»³⁸⁰. E, assim, no limite extremo de uma experiência alongada, aprendemos a conviver com os fantasmas, que é como quem diz «na voz de há muitos anos» «[v]ocês os mortos não me fazem mais mal» (AI 37).

Estes «mortos» tornam-se, então, imagens e as «imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em acto em que as coordenadas espaciais se fendem, *se abrem* diante de nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e assim nos incorporar»³⁸¹. E, assim, embora seja uma «empresa de demolições o tempo» (AI 119), há «quanto tempo isto foi? Terei inventado tudo? Sonhado tudo? Demoro na resposta mas penso que não» (AP 593), posso ficar satisfeita por o passado continuar a existir. Afinal, também «eu não quis perder o que só se sabe que se tem quando se perde, o que só é importante quando deixa de ser porque quando se tinha não existia» (ONC 222).

³⁷⁸ Jo Labanyi, «O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, ed. cit., p.66.

³⁷⁹ Roland Barthes, *Diário de luto*, ed. cit., p.152.

³⁸⁰ *Id.*, p.238.

³⁸¹ Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha*, ed. cit., p.223.

chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião
da Pedreira e ando a escrever um livro

Ontem não te vi em Babilónia, p.465.

Se, no fim, todos nos podemos tornar histórias, no caso de António Lobo Antunes, é notável que a sua própria figura se tornou *história* antes do fim, porque, a fim de se «[t]ornar [] objecto, coisa, pedra dura»³⁸², projecta-se a si mesmo para dentro da ficção, vertendo a sua existência em uma fantasmagoria. De acordo com Filipa Melo, os fantasmas do autor «são reflexos-sombras que morrem sem ele. Não é o país que se autopsia na página; é ele, autocomplacente, mas suicida, o escritor-médico que envelhece escrevendo, autopsiando-se em vida, ne varietur, com revisão filológica»³⁸³.

O autor *ne varietur* leva às últimas consequências a tarefa da transposição de si para tornar-se outro e torna-se, de facto, figura ficcional. A *persona*, cujo nome se justapõe ao nome próprio de António Lobo Antunes, começa a definir-se sobretudo a partir de *Que farei quando tudo arde?*, quando dá a ver a construção e destruição das «criaturas» que esta personagem-fantasma «enterrava no caderno» como o «doente da garganta»: «matá-lo riscando-o com o aparo» «ou dissolvendo-o num borrão adeus» (TA 452).

Como «notaç[ões]» de uma «invisibilidade»³⁸⁴, esta figura ficcionalmente inventariada encarrega-se dela própria como de um objecto imaginário gerador de hipóteses que se examina e escapa a si mesmo. Muito diferente do tradicional narrador onisciente, esta personagem torna-se numa potestade, justamente na

³⁸² Apud Tereza Coelho, *Fotobiografia de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.144.

³⁸³ Filipa Melo, «Arena de fantasmas», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, ed. cit., p.458.

³⁸⁴ Peter Brook, *O espaço vazio*, ed. cit., p.19.

medida em que ouve vozes e regista, a seu modo, os relatos que delas resultam. Ela apresenta-se como uma espécie de testemunha e é mesmo esta uma das funções que desempenha a sua figura ficcional, que se imiscui por entre as demais personagens, especialmente nos romances mais recentes. Ou ela simplesmente faz emergir a figura testemunhal que (a)nota vozes. O registo, através da escrita, é tão-somente uma recolha de vestígios e a figura por ela responsável funciona como um escutador que, por vezes, interfere na história. É apenas um apanhador e, como um novo Virgílio, por assim dizer, esta personagem-fantasma configura-se não como o poeta cego que guia, mas como um escritor que ouve e materializa vozes.

Uma hipótese de interpretação que defendo é a de que esta personagem-fantasma figura como um novo Narciso. Freud explica:

O termo “narcisismo” vem da descrição clínica e foi escolhido por P. Näcke, em 1899, para designar a conduta em que o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse o de um objeto sexual, isto é, olha-o, toca nele e o acaricia com prazer sexual, até atingir plena satisfação mediante esses atos. Desenvolvido a esse ponto, o narcisismo tem o significado de uma perversão que absorveu toda a vida sexual da pessoa, e está sujeito às mesmas expectativas com que abordamos o estudo das perversões em geral.

(...) Nesse sentido, o narcisismo não seria uma perversão, mas o complemento libidinal do egoísmo do instinto de autoconservação, do qual justificadamente atribuímos uma porção a cada ser vivo³⁸⁵.

Classifico, portanto, incipientemente, este procedimento ficcional como novo narcisismo porque parece-me que esta personagem-fantasma absorveu o nome e o ofício do autor, para além de ser uma forma de auto-preservação. De acordo com a explicação de Sigmund Freud, ratificada por Giorgio Agamben,

[o] objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma, e a introjeção da libido nada mais é que uma das faces de um processo, no qual aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real. Se, por um lado, o mundo externo é narcisisticamente negado pelo melancólico como objeto de amor, por outro, o fantasma obtém dessa negação um princípio de realidade, e sai da muda cripta interior para ingressar em uma dimensão nova e fundamental. Não sendo mais fantasma e ainda não sendo signo, o objeto irreal da introjeção melancólica abre um espaço que não é nem a alucinada cena onírica dos fantasmas, nem sequer o mundo indiferente dos objetos naturais. Mas é nesse lugar epifânico intermediário, situado na terra de ninguém³⁸⁶,

³⁸⁵ Sigmund Freud, *Obras Completas*, vol. 12, *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p.11.

³⁸⁶ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.53.

é nesse intervalo entre a presença e a ausência, que habita o fantasma, algo cujo sentido é velado por um enigma. Mantendo-se a uma distância indefinidamente inalcançável, o fantasma situa-se sob o signo do desejo e da fantasia.

Como escreveu Fernando Guimarães sobre o poeta Dylan Thomas, «é o próprio movimento do tempo que acompanha e conduz a imaginação, alargando os valores expressivos de cada palavra e conferindo-lhe uma nova *duração* significativa»³⁸⁷. Creio que o processo de criação de António Lobo Antunes também consiste numa ininterrupta construção e destruição de imagens e blocos de sentido, porque a sua personagem-fantasma, que habita alguns de seus romances, dá a ver esse procedimento.

De todo modo, quero dizer, como escreveu Roland Barthes, que «[t]udo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance»³⁸⁸, já que, de facto, a intervenção do autor na própria matéria ultrapassa a assinatura. Como disse Jacques Derrida, uma assinatura escrita pressupõe a não-presença concreta daquele que assina. Mas essa marca «retém seu ter-sido presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro, logo, um agora em geral, na forma transcendental da permanência» que «está de algum modo inscrita (...) [n]a forma de assinatura»³⁸⁹. Este papel especial transforma a capacidade literária numa máscara que o autor constrói para si. Através dela é «possível que só consiga dar forma às imagens e conflitos interiores, dos quais nunca falaria em público, se fechar a porta e aprofundar uma comunhão consigo próprio»³⁹⁰.

O facto é que ocorre uma desconstrução ou uma distorção da figura do autor. Ela passa a funcionar como testemunha, como um observador próximo, de sagas familiares. E não sei até que ponto pode ser coincidência que este notador tenha, ou assine, o mesmo nome do autor. Porque este nome não se refere apenas a uma pessoa física (o autor), mas a um aparecimento, ou modo de ficção, que se

³⁸⁷ Fernando Guimarães, «A poesia de Dylan Thomas», in Dylan Thomas, *A mão ao assinar este papel*, ed. cit., p.10-12.

³⁸⁸ Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, ed. cit., p.11.

³⁸⁹ Jacques Derrida, «Assinatura Acontecimento Contexto», in *Limited Inc.*, trad. Constança Marcondes Cesar, Campinas, Papirus, 1991, p. 35.

³⁹⁰ Peter Brook, *O espaço vazio*, ed. cit., p.45-46.

entrevê nas possibilidades de metamorfose em duplo interno do escritor, um desdobramento dentro da ficção capaz de se transformar em figura, duplo apenas visível, por exemplo, quando o escritor escreve que está escrevendo. Quer dizer, quando o escritor sugere o momento de actividade do seu ofício, com lembretes de «riscar», com a aparente intromissão no relato das personagens, etc.

O que diferencia a escrita antuniana, já muitas vezes designada polifónica, é o facto de haver seres que falam, ao invés de personagens (dentro) e autor (fora), aquela já conhecida entidade externa e onisciente. São eles próprios que se dão a ver, quase podemos sentir os seus ossos e a sua carne. No entanto, há por trás (ou por dentro) de todos eles um único ser que os molda, mas são eles que se vão fazendo e se desfazendo em cada livro. Tudo não passa, no fundo, de uma questão de perspectivas. Cada um destes seres, cada uma dessas vozes, apresenta o seu ponto de vista, narrando a vida a partir do próprio interior. A entidade autoral surge como uma espécie de notador das vozes. Ele ouve-as e regista-as.

Conforme Ana Paula Arnaut, há uma «ousada intromissão da presença/manipulação do autor na (des)organização da tessitura narrativa» que pressupõe «a existência de uma entidade» e «dá lugar (...) a uma clara inscrição da presença ausente, passe a contradição, do escritor»³⁹¹. A autora refere-se ao romance publicado em 1992, mas creio que a sua asserção pode ser estendida a outras narrativas antunianas. Nelas, a função do escritor pode ser comparada a um instrumento que transmite e escreve as distantes vozes que ouve, exercendo dentre elas, e dentro delas, este papel. Faz parte deste trabalho de notador organizar uma caótica celeuma, falar por aquelas vozes que ouve, transmitir recados, dar palpites e reclamar que a mão não consegue acompanhar a agilidade do relato: «foi o meu irmão que escreveu estas páginas muito mais devagar do que se passou de facto, não fui eu quem o disse» (AI 104). Por vezes, ocorre que esta personagem-fantasma é percebida por outra personagem de um romance, como é o caso de Beatriz a observar a sua testemunha: «eis o António Lobo Antunes a saltar frases não

³⁹¹ Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, ed. cit., p.128-129.

logrando acompanhar-me e a afogar num tanque os gatinhos do que sinto para se desembaraçar de mim» (SM 17).

Pela formação do próprio ritmo do relato e da convivência, de onde ela deriva, a fabricação (e (re)construção) da imagem desta *persona* é uma forma de manter intacta a fonte da produção, o seu criador. Por outras palavras, autor-fantasma transforma-se em personagem-fantasma. Ela participa do relato na medida em que funciona como operador textual das vozes que escuta e anotador que fixa o relato. É graças a esta (a)notação que o relato existe e sobrevive. A participação do leitor completa o esquema proposto, uma vez que é o acto de leitura que assegura continuamente a sobrevivência destes seres:

a minha família e eu não pessoas, retratos para os quais ninguém olha, quando muito voltam-nos ao contrário em busca de uma data ou um nome e nem data nem nome, até o nome perdemos, mesmo que a gente
– Chamo-me João chamo-me Ana
não conseguem escutar-nos, pode ser que uma dúvida
– Pareceu-me ouvir qualquer coisa
um silêncio de espera, gestos enxotando espectros
– Não foi nada
e não foi nada de facto, é um livro e eu uma criatura do livro, não uma pessoa a sério, tranquiliza-te que apenas vives se o compram (SM 142).

E se o lerem. Talvez a figura central aqui não seja nem autor nem personagens mas o diálogo surdo entre as vozes e o modo como o escritor ouvinte fixa esses relatos espectrais. Para além disso, este ouvinte também mantém como característica essencial de escrita um tom limiar entre a ironia e a pieguice: «gostava que se comovessem ao ler isto e me observassem com dó» (AI 127), como se atribuisse ao processo da criação o mesmo valor que se costuma atribuir à própria obra.

Diferentemente de um narrador onisciente intruso, esta personagem-fantasma manipula por detrás da cena os cordelinhos de subjectividades que falam por si, criando uma interferência. Ao contrário de um narrador demiúrgico que acompanha, protege ou execra personagens, surge a figura mais humanizante de um receptor que articula vozes. Ele abstém-se de uma fala própria como *deus ex machina* para concedê-la às personagens. Sucede-se porventura uma legião de vozes e, com elas, a pontuação de um escrevinhador.

Os escritores, «como todos os verdadeiros artistas, possuem uma química psíquica misteriosa – metade consciente, porém escondida a três quartos, e que os próprios definem apenas como “instinto”, “palpite” ou “as minhas vozes” – que lhes permite desenvolver a sua visão e a sua arte»³⁹². É assim que o autor António Lobo Antunes justifica a construção da sua obra, como um tecido de fios da fala, a transcrição das suas vozes. E, portanto, como confessa o «trapeiro»,

[e]screver não bem romances: visões, morar nelas como num sonho cuja textura é a nossa própria carne, cujos olhos, tal como os olhos dos cegos, entendem o movimento, os cheiros, os ruídos, a subterrânea essência do silêncio (...). Peço perdão de não explicar isto de outro modo: é que não possuo nenhuma escola literária por mais parentes que me inventem, e pode ser que padeça da teimosia de quem, peça a peça, se ergueu a si mesmo³⁹³.

O próprio nome é duplo: autor (pessoa física) e narrador (aquele que escuta e anota as vozes) que se imiscui na personagem-fantasma. Deste emaranhado não se isenta a relação do escritor com todos os demais fantasmas que habitam os livros nem a voz fantasmática do notador que dá voz às outras vozes, criando uma vozearia surda. Esta personagem, sendo, no fundo, mais um fantasma a habitar os livros, é uma espécie de autónimo ou antipersonagem, ou ainda uma «personagem por detrás»³⁹⁴, delineada como a construção de uma máscara obscura que não chega a dar forma aos seus conflitos interiores.

Esta personagem – que se inventaria como personagem –, submersa num oceano de ruído, escuta tão-somente o incessante discurso dos fantasmas interiores. Embora o autor assine a obra com o seu nome factual, a figura que assina não é o cidadão. Por exemplo: *O arquipélago da insónia* termina com a mesma inscrição latina de *O esplendor de Portugal* – FINIS LAUS DEO –, a que se segue a identificação do próprio nome próprio do escritor como uma das personagens por ele criadas: «escrito por António Lobo Antunes, em 2006 e 2007» (AI 263). Assim se transforma a entidade autoral, também ela, numa ilha à deriva,

que a páginas tantas não era capaz de afirmar se fora se no
(...)
bojo de mim (AI 124).

³⁹² Peter Brook, *O espaço vazio*, ed. cit., p.38.

³⁹³ António Lobo Antunes, «A confissão do trapeiro», in *Terceiro livro de crónicas*, ed. cit., p.134-135.

³⁹⁴ María Luisa Blanco apud Ana Paula Arnaut, *António Lobo Antunes*, Lisboa, edições 70, 2009, p.37.

Tereza Coelho escreveu, certa vez, que «[t]odos os romances de António Lobo Antunes são biográficos, no sentido em que o texto desses livros é uma variedade de memórias, reais, imaginárias, desnaturadas: memórias de acontecimentos, pessoas, experiências, frases, casas, locais, sensações»³⁹⁵. Mas eles só o são à medida que a *persona* autoral funda esta personagem-fantasma, criando um escrevente que assenta por escrito as diversas vozes dos habitantes do seu território ficcional e estabelecendo, assim, uma espécie de fantasmagoria.

Quando se fala em fantasmagoria, geralmente, a primeira imagem que vem à cabeça é a de um fantasma, ou espírito, no sentido literal. O termo veio da lanterna mágica, um dos precursores da fotografia, onde a imagem produzida ganhava o aspecto de fantasma quando projectada em nuvens de fumaça. As pessoas que viram pela primeira vez essas projecções nas paredes, pensaram tratar-se de sombras de fantasmas. Walter Benjamin também começou a utilizar o termo, mas para falar sobre as inovações tecnológicas da modernidade.

A fantasmagoria, porém, não é um conceito; é uma noção que reveste o desejo, o fetiche. Uma espécie de ilusão, poder-se-ia dizer. O termo, que também envolve os aspectos ilusórios da sociedade de consumo, tem a ver com algo que volta, metafórica ou simbolicamente. São imagens do desejo, como em *Hamlet*, obra cujo enredo gira em torno de um fantasma, ou da crença nele.

No entanto, ao consultar o pensamento de Max Milner em *La Fantasmagorie*, interrogo-me a propósito do dispositivo fantasmagórico em boa parte da obra de António Lobo Antunes. Para analisar a fantasmagoria, um dos fenómenos ópticos mais espectaculares e multifacetados do século XIX, e suas figurações metafóricas, simbólicas e epistemológicas, penso, por exemplo, no estudo da estrutura, da função e da história do fantascópio, o dispositivo visual que projecta uma série de imagens fantasmagóricas, evidenciando a relação paradoxal com o real que está na base da fantasmagoria, motivo pelo qual se tornou, em novecentos, o modelo privilegiado pelo funcionamento psíquico e mental do indivíduo. É essa carga epistemológica que torna o conceito de fantasmagoria tão

³⁹⁵ Tereza Coelho, *Fotobiografia de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.15.

produtivo para a filosofia benjaminiana nas *Passagens*, sem passar, entretanto, por uma definição ou solução por parte do autor. Escritos sob o influxo da dor e do trauma, mas também do interdito e do recalque, muitos relatos são marcados pelo silenciamento e pela denegação. Neste sentido, essa observação aplica-se facilmente em boa parte da arquitectura ficcional de António Lobo Antunes.

Pierre Le Loyer elaborou uma distinção entre fantasma e espectro, segundo a qual o primeiro «é a imaginação dos furiosos insensatos e melancólicos que se convencem do que não é» e o segundo, ao contrário, é uma «verdadeira imaginação de uma substância sem corpo, que se apresenta sensivelmente aos homens contra a ordem da natureza e causa-lhes pavor»³⁹⁶. Contudo, acredito que figuras luminosas que aparecem no escuro não diferem tão profundamente de uma quimera, ao mesmo tempo rasto e resto. A fantasmagoria não é só uma ferramenta conceptual complexa. Também pela sua etimologia, discurso sobre fantasmas, o uso moderno da produção fetichizada de objectos fantasmáticos promove uma espectrografia crítica e monumental do passado, na medida em que este pode irromper a qualquer momento no interior do presente.

Partindo do pensamento benjaminiano, e tendo em mente a figura arcaica do contador de histórias, interrogo-me se seria o narrador uma fantasmagoria da modernidade literária. Ou, não havendo narrador, se seria esta personagem-fantasma a mais expressiva figura fantasmagórica da obra antoniana. Fantasma de arquitecturas, sejam espaciais, sejam textuais, o «próprio autor surge como fantasma do seu texto, sua projecção espectral ou fantasmática», de modo que «[q]ualquer encontro com o texto é assim, também com o seu *fantasma*»³⁹⁷.

Nas palavras de José Gil, existe

uma outra personagem por baixo dessa que fala de si e da sua família, descobrimos sobretudo que aquela escrita e aquelas histórias que conta e que constituem a trama do livro são construções de um outro que não se confunde e, no entanto, necessariamente se confunde com o narrador (...). Com este vaivém imprevisível entre o narrador que a si próprio se põe em cena, e o autor por debaixo de tudo, mas que pode por momentos tornar-se personagem ao

³⁹⁶ Pierre Le Loyer *apud* Jean Delumeau, *História do medo no ocidente: 1300-1800 uma cidade sitiada*, trad. Maria Lucia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.86-87.

³⁹⁷ Fernando Guerreiro, *Teoria do fantasma*, ed. cit., p.7.

nível da escrita do narrador (mesmo e, sobretudo, com os parêntesis), o leitor deixa de caminhar em território seguro e balizado³⁹⁸.

No entanto, o que existe, a meu ver, é uma sobreposição de planos, fazendo coexistir num espaço único a entidade autoral e a personagem-fantasma que compartilha o mesmo nome do escritor. Até porque este nome também pertence identicamente ao seu avô paterno. António Lobo Antunes já comentou que se «alguma vaidade me resta é a de usar o seu nome»³⁹⁹. Mas, com certeza, ele referia-se à sua pessoa física, e não à sua personagem-fantasma. Quanto a esta, «se lhe perguntassem o nome hesitava, no caso de possuir um nome a algália levá-lo-ia para um saco graduado e ele sem nome outra vez» (SR 52).

Sôbolos rios que vão pode ser considerado um «emblema da tentativa do homem, no limite de um risco psíquico essencial, de dar corpo aos próprios fantasmas e de tornar predominante, em uma prática artística, aquilo que, do contrário, não poderia ser captado nem conhecido»⁴⁰⁰. A par da sua trilogia autobiográfica (composta por *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*), este romance é também uma espécie de sublimação, uma vez que, compreendendo o fenómeno da criação artística e a dimensão narcísica, se trata de um livro autobiográfico. Contudo, o que há de comum em todos eles é que a própria escrita é uma prática fantasmática, por vezes contaminada por uma afectiva dificuldade de expressão:

(estou a repetir o que escrevi há bocado e não era nada disto que eu)
(...)
(queria dizer)
(...)
(não era nada disto que eu queria dizer)
o que eu queria dizer e não consigo, ajudem-me, a vida difícil para mim acreditem (AI 129).

Junta-se a essa afectiva dificuldade de expressão uma figuração peculiar do *real*, pela qual se dá movimento, criando-se um esquema de repetição e de

³⁹⁸ José Gil, «Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes», in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: a arte do romance*, ed. cit., p.158.

³⁹⁹ António Lobo Antunes, «Dia de Santo António», in Tereza Coelho, *Fotobiografia de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.35.

⁴⁰⁰ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.55-56.

(con)fusão entre o que se considera ser mentira e o que pode vir a ser verdade: «é que sai caro buscar uma mentira e encontrar uma verdade»⁴⁰¹, «mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento» (AI 15).

É justamente por meio da invenção que a personagem-fantasma António Lobo Antunes, e com ela o seu autor, se glorifica na mesma proporção em que se transforma em objecto. Giorgio Agamben cita, a este respeito, a proposição que Apollinaire formulou em *Les peintres cubistes*: «avant tout les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains» [«antes de mais nada, os artistas são homens que querem tornar-se inumanos»]. Na mesma linha, pode-se convocar o anti-humanismo de Baudelaire, o «se faire l'âme monstrueuse» [«tornar a alma monstruosa»] de Rimbaud, a marionete de Kleist, o «c'est un homme ou une pierre ou un arbre» [«é um homem ou uma pedra ou uma árvore»] de Lautréamont, o «je suis véritablement décomposé» [«eu estou realmente decomposto»] de Mallarmé, o arabesco de Matisse que confunde figura humana e tapeçaria, o «meu ardor é sobretudo da ordem dos mortos e dos não-nascidos» de Klee, ou o «nada a ver com o humano» de Benn. Todos eles «expressam» «a mesma exigência: “ainda há figuras para além do humano”»⁴⁰². Por isso, ainda de acordo com Giorgio Agamben, a exclamação, já referida, de Rimbaud «je est un autre» [«eu é um outro»] deve ser tomada à letra: se, no fim, todos nos podemos tornar histórias, também nos podemos tornar *coisa*, não para nos «tornar uma mercadoria absoluta», mas para conscientemente «transformar-[nos] em cadáver vivo, tendendo constantemente para um *outro*, uma criatura essencialmente não-humana e anti-humana»⁴⁰³.

Na ficção de António Lobo Antunes, esta personagem-fantasma não é anti-humana, nem inumana, nem monstruosa, nem decomposta, nem nenhuma destas coisas se almeja. Esta figura é um regente sinfónico que interfere numa legião de fantasmas. E com este regente, é «um escritor que vamos conhecendo cada vez melhor porque o elemento narrativo dos seus livros é cada vez mais atenuado (...)». Aquele que impõe a sua ordem ao seu caos é um autor. Um autor é um demiurgo.

⁴⁰¹ António Lobo Antunes, «Receita para me lerem», in *Segundo livro de crónicas*, ed. cit., p. 114.

⁴⁰² Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.86.

⁴⁰³ *Id.*, p.85.

Há poucos autores. António Lobo Antunes é um autor»⁴⁰⁴. Mas António Lobo Antunes é também o nome de uma personagem e é ela que, muitas vezes, expõe o demiurgo, porque o espaço ficcional pode ser conveniente para dizer verdades ou, como já escrevi, uma fenda onde se guardam segredos. Ao fabricar personagens, ficamos também a saber de algumas histórias pessoais do escritor. Porque o mesmo artista que desenha os vultos fantasmagóricos das suas personagens também determina «uma presença que carrega consigo, contemporaneamente, a fixa materialidade do corpo morto e a fantasmática inapreensibilidade do ser vivo»⁴⁰⁵.

Como tive a oportunidade de escrever em outro lugar⁴⁰⁶, António Lobo Antunes experiencia a literatura não só como demiurgo, mas como uma espécie de títere habitante da ficção. É desta maneira que a pessoa civil ganha verosimilhança e eternidade como personagem de romance, vivendo «de uma maneira exemplar o perigoso pacto do eu com a linguagem: a “nova aliança” na qual o homem se faz verbo»⁴⁰⁷. Este pode ser um modo de reflectir a literatura, elaborando-a por dentro, e de pensar o bastidor da ficção, ao introduzir-se nela.

A ficção de António Lobo Antunes, ou boa parte dela, especialmente a partir de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, pode ser considerada o que Jorge Luis Borges chamou prosa alçada a verso⁴⁰⁸. Para além da sintaxe montada em blocos de sentido, o encavalgamento como ritmo pedagógico de leitura destaca-se dentre as características da escrita antuniana. Os cavalos de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* não remetem apenas à memória de um tempo da ascensão da família, acabam também por ditar o ritmo da leitura: o(s) livro(s) deve(m) ser lido(s) a galope, como sugere a sintaxe de romance(s) ritmicamente costurado(s). Ao mesmo tempo, sugere-se que as personagens narram para um guardador de memórias, que tem uma *memória de elefante* e que nem sempre

⁴⁰⁴ Tereza Coelho, *Fotobiografia de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.14.

⁴⁰⁵ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.86.

⁴⁰⁶ Cf. Evelyn Blaut Fernandes, «António Lobo Antunes, poeta», in *Miscelânea*, Revista de Pós-Graduação em Letras, UNESP, Assis, vol.8, jul./dez. 2010, p.196. Disponível em <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v8/evelyn.pdf>

⁴⁰⁷ Jean Starobinski, «Os problemas da autobiografia», in *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo. Seguido de Sete ensaios sobre Rousseau*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p.207.

⁴⁰⁸ Cf. Jorge Luis Borges, *Esse ofício do verso*, ed. cit., p.68.

consegue acompanhar o fluxo das vozes, como reclama Beatriz⁴⁰⁹. Por isso, esta personagem-fantasma, António Lobo Antunes, salta e repete frases, trota com as palavras, num galope de leitura e escrita, que é também uma estrutura poética⁴¹⁰.

Toda a obra antuniana, sobretudo a mais recente, é uma forma de repetição ou adaptação dela mesma. Um «repertório repete-se», escreveu Peter Brook, «e, para isso acontecer, é preciso fixar alguma coisa»⁴¹¹. Porventura, a personagem passível de «fixar alguma coisa» como se fosse real é António Lobo Antunes, porque é ela que pode suscitar no leitor a suspeita de que aquilo que se conta num romance aconteceu de facto, ou é total ou parcialmente inventado. O universo ficcional torna-se, como já aponte, o espaço mais propício a acolher a *verdade*, até porque a «verdade tem uma estrutura ficcional», afirmou Jacques Lacan⁴¹²; e, afinal, «que falsa a realidade, é a mentira que está certa» (SM 335).

A realidade, no entanto, é uma «camada do real que reflecte as pessoas e os problemas que [as] circundam»⁴¹³, coincidindo com as camadas da existência. Por outro lado, a «literatura, é isto: que não posso ler sem dor, sem sufocação de verdade»⁴¹⁴ ou, ainda, a «possibilidade de uma nova relação com as coisas: a apropriação da [ir]realidade»⁴¹⁵.

Entre uma e outra surge esta personagem-fantasma, «emblema da tentativa do homem, no limite de um risco psíquico essencial de dar corpo aos próprios fantasmas e de tornar predominante, em uma prática artística, aquilo que, de contrário, não poderia ser captado nem conhecido». Giorgio Agamben refere-se às «reliquias de um passado no qual está escrita a cifra edênica da infância» e também a «uma vaga ideia do que só pode ser possuído se estiver perdido para sempre»⁴¹⁶.

A propósito da ficção antuniana, Tereza Coelho segue a hipótese de que o «homem que escreve segue um homem que foi, os registos ficam sob a forma de

⁴⁰⁹ Cf. *supra* p.198.

⁴¹⁰ Cf. Evelyn Blaut Fernandes, «António Lobo Antunes, poeta», in *Miscelânea*, ed. cit., p.193.

⁴¹¹ Peter Brook, *O espaço vazio*, ed. cit., p.29.

⁴¹² *Apud* Slavoj Žižek, «A violência do fantasma», in *A subjectividade por vir. Ensaio crítico sobre a voz obscena*, ed. cit., p.57.

⁴¹³ Peter Brook, *O espaço vazio*, ed. cit., p.34.

⁴¹⁴ Roland Barthes, *Diário de luto*, ed. cit., p.187.

⁴¹⁵ Giorgio Agamben, *Estâncias*, ed. cit., p.85.

⁴¹⁶ *Id.*, p.55-56.

livros»⁴¹⁷. A personagem responsável por este «registo» é, insisto, a que recebe o mesmo nome do seu autor. Porque esta personagem consegue entrar num muito interseccional espírito. «Ele não é um juiz», nem «é um criador»⁴¹⁸; ele é uma personagem imaginária, assim como «o leitor é um[a] personagem imaginári[a]», conforme escreveu Peter Brook sobre a natureza do texto dramático para compor o retrato desta personagem. Ele é uma personagem imaginária a partir de si mesmo porque «talvez *eu* também seja um[a] personagem imaginári[a]»⁴¹⁹.

Esta «personagem imaginária» ou personagem-fantasma poderia também ser aquilo que Ana Paula Arnaut designou «máscara-disfarce» «de um narrador de primeira pessoa» que se caracterizaria por ser o vestígio da «potestade onisciente que controla a maior parte dos relatos»⁴²⁰. Acredito que o vestígio dessa «potestade onisciente» possa também funcionar como uma espécie de «figuração peculiar da morte, pela qual se lhe d[á] vida ou movimento, criando-se um esquema de reversibilidade que permita pensar a morte como vida e esta como morte»⁴²¹. Poderia acrescentar que se trata de uma incorporação fantasmática, ou mesmo fágica, de uma figura testemunhal que continua a fazer parte da constelação ficcional do autor. Como escreveu Agripina Carriço Vieira, em recente crítica a *Caminho como uma casa em chamas*,

[n]este jogo de vozes e de olhares sobre o mundo, somos guiados de apartamento em apartamento, o mesmo é dizer de vida em vida, por uma entidade que apenas surge mencionada pontualmente pelo viés da referência à sua atividade, a de estar a registar as falas das personagens ou de pedir para que façam o seu registo, patente como nos seguintes excertos: «ponham anuir que impressiona»; «não escrevo que uma gargalhada, escrevo que divertido»; «não arranjei maneira de escrever isto bem mas espero que entendam»; «ia escrever violência e acertou em cheio»; «não me obriguem a escrever isso»⁴²².

⁴¹⁷ Tereza Coelho, *Fotobiografia de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.94.

⁴¹⁸ Peter Brook, *O espaço vazio*, ed. cit., p.44-45.

⁴¹⁹ Jorge Luis Borges, *Esse ofício do verso*, ed. cit., p.121-122.

⁴²⁰ Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, ed. cit., p.31.

⁴²¹ Fernando Guimarães, «A poesia de Dylan Thomas», in Dylan Thomas, *A mão ao assinar este papel*, ed. cit., 1998, p.12.

⁴²² Agripina Carriço Vieira, «António Lobo Antunes. Ecos de silêncio numa casa em chamas», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 a 28 de outubro de 2014, p.13.

Como escrevi em outra ocasião, «[s]e o autor (...) “deve continuar inexpresso na obra”, “precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível”⁴²³. Esta afirmação seria outro modo de dizer que o autor se transforma numa espécie de “personagem do autor”»⁴²⁴. Por isso, acredito que esta personagem-fantasma funciona também como uma espécie de testemunha. Lembro, portanto, o que diz Jacques Derrida:

se o testemunho, desde logo, se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia a sua função de testemunho. Para permanecer testemunho, ele deve portanto deixar-se assombrar. Deve deixar-se parasitar por aquilo mesmo que exclui do seu foro interior, a *possibilidade*, pelo menos, da literatura⁴²⁵.

Já não é, pois, o autor a fazer-se de personagem, mas uma personagem com características autorais ou parcialmente testemunhais, uma vez que ela nem sempre dá conta do relato na íntegra. A sua voz não garante a verdade factual do enunciado, mas assegura uma existência tanto perante a memória quanto perante o esquecimento. Sigo com Jacques Derrida:

Quando testemunhamos, ainda que a propósito do assunto mais ordinário e mais “normal”, pedimos ao outro que acredite na nossa palavra como se se tratasse de um milagre. A testemunhalidade, aí onde ela partilha a sua condição com a ficção literária, pertence *a priori* à ordem do miraculoso. É por isso que a reflexão sobre o testemunho privilegiou sempre na história os exemplos do milagre. O milagre é o traço de união essencial entre testemunho e ficção. E a paixão de que falamos está associada ao miraculoso, ao fantástico, ao fantasmático, ao espectral, à visão, à aparição, ao tocar do intocável, à experiência do extraordinário, à história sem natureza, à anomalia⁴²⁶.

É este traço inseparável que também impede, muitas vezes, de discernir as percepções reais das imaginárias. Como teoria geral do fantasma, esta personagem restabelece o papel espectral nos processos da ficção antuniana. Se nos primórdios, ou mesmo com *Sôbolos rios que vão*, podíamos falar em romances autobiográficos, os livros ditados a esta personagem-fantasma renovam um processo

⁴²³ Giorgio Agamben, «O autor como gesto», in *Profanações*, trad. e apres. Selvino José Assmann, São Paulo, Boitempo, 2007, p.63.

⁴²⁴ Michel Foucault *apud* Evelyn Blaut Fernandes, «Da ficção por testemunho ou *A nave dos loucos continua a navegar*», in *Veredas* 14, Santiago de Compostela, 2010, p.117.

⁴²⁵ Jacques Derrida, *Morada: Maurice Blanchot*, trad. Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Vendaval, 2004, p.24-25.

⁴²⁶ *Id.*, p.79-80.

essencialmente fantasmático. *Quid medium* entre corpóreo e incorpóreo, ela permite dar conta de fenómenos. Ela não é um corpo externo, embora tenha muitos dados biográficos ou autoficcionalis, mas uma imagem interior, um fantasma impresso da figura de *autor*, de modo que esta personagem também poderia ser deduzida como uma figuração do autor empírico.

Como já aponte, neste emaranhado de vozes não está ausente a relação do escritor com todos os fantasmas que habitam os livros e a voz fantasmática dele próprio a dar voz a todas as demais vozes, criando uma espécie de celeuma como se ele fosse no fundo mais um fantasma a habitar os livros. Assim como esta personagem precisa do relato para existir, a obra literária só se realiza em toda a sua plenitude quando é verosímil. Sendo assim, António Lobo Antunes é um escritor. E António Lobo Antunes é uma personagem; uma personagem-escritor, se assim preferirem. É este estatuto fantasmático que lhe permite sentar-se para inventar personagens e contar-nos os seus segredos. E, através deles, elaborar também aquilo no que se tornou: «chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro» (OB 465).

tudo se encontrava transtornado, esquisito, diferente, porque os rostos familiares, as pessoas que conhecia melhor (...) tinham mudado subitamente

Conhecimento do inferno, p.246.

Da coreografia dos espectros à caligrafia dos afectos, a ficção de António Lobo Antunes percorre vectores de sentidos fundamentais que vão da fantasmagorização da casa à incomunicabilidade nas relações familiares. As figurações indeléveis representam emoções humanas, gestos afectivos e manifestações de desafecto que se projectam na casa «porque até a casa se havia alterado embora a disposição dos móveis fosse a mesma, os cheiros permanecessem idênticos, os estalos da madeira mantivessem o rangido de outrora, gemendo no silêncio da noite» (CI 247).

Preciso deixar evidente que todos os elementos desta tese já estavam presentes em *Conhecimento do inferno*, inclusive «os discursos absurdos dos fantasmas» (CI 81). Ao elaborar a minha dissertação de mestrado, já me havia dado conta de que é nesse romance que «começam a aparecer, ainda que timidamente, todos os processos que [António Lobo Antunes] depois come[çou] a tentar desenvolver nos livros a seguir»⁴²⁷. Como uma espécie de embrião, este romance contém motivos recorrentes e espaços que reaparecem ao longo de toda a obra, o que poderia induzir a um *déjà vu*. De facto, desde *Conhecimento do inferno*, ou mesmo antes, com *Memória de elefante*, acompanhei o aprendizado balizado entre vida e morte.

⁴²⁷ Francisco José Viegas, «Nunca li um livro meu», in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): confissões do trapeiro*, ed. cit., p.282. Ver também Evelyn Blaut Fernandes, *Viagem ao avesso de si ou o conhecimento do inferno*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2008, p.12 (Dissertação de Mestrado).

Acontece, porém, que entre a vida e a morte fez-se precisa a intervenção do fantasma. Para isso, procurei investigar o que é próprio do espectral, aquilo que não é substância, nem essência, nem existência, nem está presente. Construí, então, um mapa de intensidades para não me perder nas casas, nas herdades e nas vilas que visitei nos últimos anos, mas, sobretudo, para aprender a conviver com os fantasmas que lá habitam. Mais que isso: ao analisar os espectros antunianos frequentemente acabava por esbarrar também em alguns dos meus fantasmas, como é natural que possa suceder, o que tornava o meu trabalho sempre mais enigmático. Além disso, há sempre riscos a enfrentar quando se pretende elaborar políticas da memória e da herança.

Mas, se pretendia reflectir sobre fantasmas, heranças e gerações, e gerações de fantasmas, sabia que seria necessário investigar fendas e cofres para neles encontrar os que não estão presentes, nem presentemente vivos, talvez só sentidos dentro de nós ou algures onde já não estão. Ao entrar nesses espaços, defini o fantasma como uma produção ilusória cujo desejo é o de tornar presente as coisas ausentes. Como este desejo só se realiza fantasmaticamente entre o deslocamento (metonímia) e a condensação (metáfora), acompanhei o mundo interior de personagens que levam vidas fantasmáticas e tentam suplantar uma realidade para conviver com uma derivação deformada de uma memória ou de uma fantasia que só fortuitamente se cumpriria. Por vezes, a realidade pode tornar-se tão insuportável que chega a criar um *hiatus* e a formar uma expressão imaginária.

Esta expressão imaginária é o que designei até aqui como fantasma. Se os fantasmas regressam para terminar coisas ou acertar contas, não saberia responder, mas é verdade que sempre se deixam coisas por fazer. E, algumas dessas coisas, por mais que tentemos investigar, como Maria Clara, vão continuar, de alguma forma, sob a penumbra, eclipsadas, mantidas em segredo e/ou em anonimato. Às vezes, quando buscamos em vão arquivos, fotografias e cofres, resta-nos recriar as imagens que faltam. Algumas personagens antunianas mostraram-me não apenas uma imagem, mas a imagem de uma busca que só a literatura permite empreender. Foi assim que as figuras criadas por António Lobo Antunes passaram a habitar os meus espaços e, por elas, fui assombrada.

Ao escrever esta tese atravesssei um estado prolongado de torpor que, se me acompanhava durante as leituras dos romances, fez-se mais intenso durante o percurso de escrita. Acredito que posso dizer, portanto, que ao longo de toda a minha «convalescença»⁴²⁸ procurei analisar espectros e aparições que se desdobram a partir da imaginação e da memória. Mas foi ao conviver com fantasmas que pude perceber que algumas personagens são movimentos que ilusoriamente emergem a partir de uma visão. Ao ler um conjunto de romances em que sobeja a «grafia» dos espectros e dos desafectos, percebi que, além de representar uma mundividência interior, cada uma das personagens compõe um universo particular, mas com alguma coisa em comum. Todas elas são, de algum modo, *estâncias* em ruína.

A experiência emocional do espaço configura-se como morada de fantasmas evanescentes que *fazem sombra*, que permanecem presentes na memória e na imaginação de personagens que vivenciam um quotidiano esvaziado em casas que se vão gradativamente tornando desabitadas. Foi esta observação que me levou a inferir que a desagregação ocorre em simultâneo com o desmembramento familiar em cada uma destas casas, tantas vezes tornadas palcos de representações familiares. Ao perceber a composição destes interiores, foi difícil não notar que a incidência de sombras e maus cheiros entranhava mobiliários e sótãos, assim como a ilusão infantilmente inventada de que momentos passados poderiam regressar e, com eles, algo que se consideraria bom (em comparação com o presente), mas que surge irremediavelmente perdido.

Foi através da delimitação do espaço familiar que também investiguei formas de presentificação fantasmática, seja em arquivos e convivências familiares, seja em fotografias e atmosferas onde se sobleva a incomunicabilidade. Ao investigar os desdobramentos da estância fantasmagorizada, compreendi que o amor na constelação ficcional antuniana não deixa mesmo de ser «um mundo inventado que nós carregamos connosco desde a infância», «um desejo», raras

⁴²⁸ Cf. António Lobo Antunes, «Receita para me lerem», in *Segundo livro de crónicas*, ed. cit., p.114.

vezes alcançado, «de encontrar qualquer coisa de perdido, nosso»⁴²⁹. A partir daí pude depreender que a convivência com fantasmas é outra forma de dizer a partilha da ausência. É a matéria ilusória que permite materializar o regresso do que se achava perdido, e é também ela, e infelizmente nada além disso, que presentifica um objecto ausente, imbuindo-o de pleno sentido.

Ao visitar estas casas, pude constatar a presença daqueles que foram deixando os espaços abandonados. E só assim foi possível construir um discurso que desse conta da minha impressão sobre as incursões pelas casas antunianas e sobre os espectros que lá vivem. Para isso, foi necessário aprender a dialogar com os fantasmas e erradicar uma ambiência espectral de relações e afectos. Mas há coisas que não se erradicam: «certas coisas, nunca as que supomos mais interessantes, nunca aquelas que nos comoveram, permanecem intactas» (AP 594). O que se apre(e)nde com isto não é o deslocamento do fantasma, mas a capacidade de avançar apesar do fantasma, de avançar *com* o fantasma, lição que talvez só *Sôbolos rios que vão* cumpra por completo.

A partir da criação de um fantasma, pude confirmar a hipótese de que tornar presente um objecto ausente tem que ver simultaneamente com o processo de materialização de uma irreabilidade e com o efeito de ilusão segundo o qual as relações domésticas se configuram e se desconfiguram continuamente no decorrer da interpretação de histórias de famílias e de amores infelizes. De facto, os romances antunianos são compostos de sombras e sobras, daquilo que se desvanece. Como cenas forjadas, alguns instantes fantasmáticos surgem como elaborações, repetições, intervenções, negações ou projecções.

Além disso, o redimensionamento do tempo como variação da «noite escura» fez-me perceber que muitas personagens se ambientam no futuro do pretérito, entre a esperança do que desejam que possa acontecer e a falta que faz um tempo que já não volta mais. Cada personagem é, efectivamente, como uma ilha que nem sempre se comunica com as demais do arquipélago que forma. Até que, por fim, pude comprovar que a principal estância antuniana é a própria

⁴²⁹ Rodrigues da Silva, «António Lobo Antunes sobre a *Memória de elefante*. Uma história de amor entre o desespero e a resignação», in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): confissões do trapeiro*, ed. cit., p.6.

obra e que o principal fantasma não é a prima Hortelinda nem nenhuma possível transfiguração da morte, mas aquele *ghost character* que possui o mesmo nome próprio do escritor.

É neste sentido que, ao longo da tese, também pude constatar que não poderia haver lugar mais apropriado para esconder *verdades* do que a ficção porque a ficção torna-se num lugar exemplar do trabalho real da escrita. Este trabalho, como reflecte Roland Barthes, «através do qual (dizem) se sai das grandes crises (amor, luto) não deve ser liquidado à pressa; para mim não se *consuma* senão na e pela escrita»⁴³⁰.

Embora quisesse destrinçar aquilo que é próprio do fantasma, não pude abster-me de falar sobre a natureza da ficção e outras fantasmagorizações que me pareceram pertinentes. Foi assim que me pareceu apropriado comentar aspectos da zoomorfização a par dos domínios de parentesco, criando uma intersecção entre a compaixão e a violência, além da transubstanciação do fim como motivo elementar que conduz a um espaço-tempo pontuado por vivências de afectos suspensos. Devido a vivências marcadas pelo abandono, pela indiferença e pela dor, muitas personagens saem de abalada, buscando suprir a necessidade de evasão de relações delimitadas pela clausura – circunstância que enreda a maioria dos vínculos pessoais de toda a obra.

Ao habitar estas casas desabitadas, e, por isso, reinventadas, como a narradora de *Não é meia noite quem quer*, percebi o quão frágil pode ser o estabelecimento de uma conexão entre uma atmosfera lúgubre e algumas figuras desta constelação ficcional. Por isso é necessário construir sentidos, e «o sentido nunca é uma coisa do passado, é algo que pode ser encontrado na nossa experiência do presente»⁴³¹. Mas, para construir e transmitir sentidos no presente, foi preciso saber separar as vozes que se intersectam e que migram de livro para livro, como quem realiza acrobacia sentimental e intelectual, a fim de reorganizar um emaranhado de ruídos que se sobrepõem.

⁴³⁰ Roland Barthes, *Diário de luto*, ed. cit., p.141.

⁴³¹ Peter Brook, *O espaço vazio*, ed. cit., p.12.

Embora permaneçam na nossa memória como tecidos de cheiros e outras sensações, as casas vazias de gente desvanecida tornam-se cenário fantasmático, sinal do redimensionar das salas e dos corredores (e seus recheios) que parecem maiores, porque vazias. A conexão entre a percepção do espaço lembrado e do espaço real indica a fantasmagorização *in illo tempore* porque este fenómeno de percepção, em geral, aproxima-se subtilmente de uma infância povoada por vozes e vultos familiares.

Para compreender a relação afectiva com os objectos introjectados e projectados, desenvolvi esta tese que também teve a intenção de defender algumas personagens da obra antuniana, bem como as suas atitudes e os seus silêncios. Ao defendê-las, não pretendia dar-lhes razão, mas tão-somente abrigá-las com toda a humanidade e com todas as falhas de que são feitas. E, assim como Maria Clara, «agora que estou no fim do meu relato tenho pena», porque «sempre tive pena que seja o que for acabe» (NE 467).

E como agora «tudo se encontra[] transtornado, esquisito, diferente» (CI 246), venho «despedir-me de mim» (MN 36). Não no mesmo sentido em que a narradora de *Não é meia noite quem quer se despediu de si mesma*, mas como «os artistas [se] despedem[] do respeitável público»⁴³², cientes de que «é tempo de partir e de ir embora». Portanto, «vim despedir-me de mim» (MN 36) porque há sempre algo de nós que morre ou que precisa morrer para que outra coisa, enfim, (re)nasça. E porque finalmente sou capaz de reconhecer que aqueles que «aproximam-se, afastam-se, vão-se embora, regressam, não me abandonam nunca», «não se sumiram: andam por aí, invisíveis»⁴³³, vão continuar, invisíveis, a andar por aí. E é com esta conclusão que eu, assim como a senhora do medalhão, «fecho este livro», fecho esta tese, «com a palavra fim» «e nada mais na página vazia» (AP 598).

⁴³² António Lobo Antunes, *Letrinhas de cantigas*, ed. cit., p.55.

⁴³³ António Lobo Antunes, «Aqueles que andam por aí», in *Quinto livro de crónicas*, ed. cit., p.iii.

BIBLIOGRAFIA

1- ACTIVA

ANTUNES, António Lobo, *Memória de elefante*, 27ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Alfragide, Dom Quixote, 2009 [1979].

_____, *Conhecimento do inferno*, 14ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2004 [1980].

_____, *Explicação dos pássaros*, 11ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2004 [1981].

_____, *Auto dos danados*, 18ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2005 [1985].

_____, *As naus*, 6ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2006 [1988].

_____, *Tratado das paixões da alma*, 7ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2005 [1990].

_____, *A ordem natural das coisas*, 3ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2008 [1992].

_____, *A morte de Carlos Gardel*, 4ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2008 [1994].

_____, *O manual dos inquisidores*, 10ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2005 [1996].

_____, *O esplendor de Portugal*, 4ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2007 [1997].

_____, *Livro de crónicas*, 8ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2012 [1998].

_____, *Não entres tão depressa nessa noite escura. Poema*, 6ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2008 [2000].

_____, *Que farei quando tudo arde?*, 3ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2008 [2001].

_____, *Segundo livro de crónicas*, 2ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2007 [2002].

- _____, *Letrinhas de cantigas*, Lisboa, Dom Quixote, 2002 [2002].
- _____, *Eu hei-de amar uma pedra*, 4ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Alfragide, Dom Quixote, 2010 [2004].
- _____, *Terceiro livro de crónicas*, 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2006.
- _____, *Ontem não te vi em Babilónia*, 3ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2007 [2006].
- _____, *O meu nome é Legião*, 3ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2007 [2007].
- _____, *O arquipélago da insónia*, 6ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Alfragide, Dom Quixote, 2008 [2008].
- _____, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, 3ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Alfragide, Dom Quixote, 2009 [2009].
- _____, *Sóbolos rios que vão*, 2ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Alfragide, Dom Quixote, 2010 [2010].
- _____, *Quarto livro de crónicas*, 2ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Alfragide, Dom Quixote, 2011 [2011].
- _____, *Não é meia noite quem quer*, 2ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Alfragide, Dom Quixote, 2012 [2012].
- _____, *Quinto livro de crónicas*, 1ª ed. *ne varietur*, Alfragide, Dom Quixote, 2013.
- _____, *Caminho como uma casa em chamas*, 1ª ed. *ne varietur*, Alfragide, Dom Quixote, 2014.

2- PASSIVA

- ARNAUT, Ana Paula, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, Texto Editores, 2012.
- _____, «O barulho surdo(?) da(s) raça(s) em *O meu nome é Legião*», in *Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, University of Massachusetts - Dartmouth, 2011, pp.353-366.
- _____ (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011.

_____, «*Sôbolos rios que vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências», in João Amadeu Carvalho da Silva *et alii* (org.), *Pensar a Literatura no Século XXI*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, 2011, pp.385-394.

_____, «A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes», in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: a arte do romance*, Alfragide, Texto, 2011, pp.71-88.

_____, *António Lobo Antunes*, coord. Carlos Reis, Lisboa, edições 70, 2009.

_____ (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes: 1979-2007: confissões do trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.

_____, «O Arquipélago da Insónia: litanias do silêncio», in *Plural Pluriel, Revue des cultures de langue portugaise*, nº 2 automne-hiver, 2008, (http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=128:0-arquipelago-da-insonia-litanias-do-silencio&catid=52:numero-2&Itemid=55).

ABREU, Graça, «Ondas coloridas», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp.301-307.

BLANCO, María Luisa, *Conversas com António Lobo Antunes*, 2ª ed., trad. Carlos Aboim de Brito, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

CAMMAERT, Felipe (org.), *António Lobo Antunes: a arte do romance*, Alfragide, Texto, 2011.

CABRAL, Eunice, «In the Name of a Father: In Search of a Lost Name and Place», in *Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, University of Massachusetts - Dartmouth, 2011, pp. 291-304.

_____; ZURBACH, Christine; JORGE, Carlos J. F., *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*, Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora, Lisboa, Dom Quixote, 2004.

CATALÃO, Rui, «Fantasia de morte», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp.471-474.

CAZALAS, Inès, «O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção», in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: a arte do romance*, Alfragide, Texto, 2011, pp.49-70.

COELHO, Eduardo Prado, «O mistério das janelas acesas», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp.155-158.

COELHO, Tereza, *Fotobiografia de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2004.

FERNANDES, Evelyn Blaut, «O voo é com os pássaros. Elogio a Valdemiro, Sequeira, Margarida e Hélder», in *Agália*, Revista de Estudos na Cultura, nº 103, Santiago de Compostela, 1º semestre de 2011, pp.149-174.

_____, «António Lobo Antunes, poeta», in *Miscelânea*, Revista de Pós-Graduação em Letras, Unesp, Assis, vol.8, jul./dez. 2010. Disponível em <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v8/evelyn.pdf>, pp.188-207.

_____, «Da ficção por testemunho ou *A nave dos loucos continua a navegar*», in *Veredas* 14, Santiago de Compostela, 2010, pp.115-140.

_____, *Viagem ao avesso de si ou o conhecimento do inferno*, Rio de Janeiro, Ufrj, 2008 (Dissertação de Mestrado).

GIL, José, «Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes», in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: a arte do romance*, Alfragide, Texto, 2011, pp.157-170.

GUERREIRO, António, «Crónica da vida vulgar», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp.141-144.

LEPECKI, Maria Lúcia, «Os vivos velam os mortos, os mortos velam os vivos», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp.91-94.

LUÍS, Sara Belo, «Tento pôr a vida em cada livro», in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): confissões do trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, pp.497-501.

_____, «Que diz Lobo Antunes quando tudo arde?» in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): confissões do trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, pp.363-373.

MELO, Filipa, «Arena de fantasmas», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp.455-458.

NOVAIS, Noémia Malva, «Os prémios são agradáveis quando vem muito dinheiro a acompanhá-los», in *Diário de Coimbra*, 6 de junho de 2004, pp.14-15.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de, «Auto dos danados: cenas de uma família condenada», in *Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, University of Massachusetts - Dartmouth, 2011, pp.121-132.

SEIXO, Maria Alzira, «António Lobo Antunes: “Isto não é um livro, é um sonho”», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp.413-418.

_____, «Os rios de Lobo Antunes», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp.467-470.

_____, *As flores do inferno e Jardins suspensos, Volume II de Os romances de António Lobo Antunes*, Alfragide, Dom Quixote, 2010.

_____, (et alii), *Memória descritiva. Da fixação do texto para a edição ne varietur da obra de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2010.

_____, et alii, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, 2 vols, Lisboa, IN-CM, 2008.

_____, «Bibliografia e bibliologia. Para uma bibliografia passiva de António Lobo Antunes», in *Diana*, nº 5 e 6, Revista do Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, 2003-04, pp.87-133.

_____, *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

SILVA, José Mário, «Um remexer no escuro», in *Suplemento Actual, Expresso*, 15 de novembro de 2014, disponível em <http://alaptla.blogspot.pt>.

SILVA, Rodrigues da, «António Lobo Antunes sobre a *Memória de elefante*. Uma história de amor entre o desespero e a resignação», in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): confissões do trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, pp.1-13.

VIEGAS, Francisco José, «Nunca li um livro meu», in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): confissões do trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, pp.281-304.

VIEIRA, Agripina Carriço, «António Lobo Antunes. Ecos de silêncio numa casa em chamas», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 a 28 de outubro de 2014, pp.13-14.

AGAMBEN, Giorgio, *Nudez*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água, 2010.

_____, *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, trad. Selvino José Assmann, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2007.

_____, *Profanações*, trad. e apres. Selvino José Assmann, São Paulo, Boitempo, 2007.

_____, *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte, Editora da Ufm, 2002.

ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges (dir.), *História da vida privada. Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias, Volume 5*, Porto, Edições Afrontamento, 1991.

ARNAUT, Ana Paula, *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002.

BACHELARD, Gaston, *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, trad. Antônio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1997.

_____, *La poétique de l'espace*, 12^e éd., Paris, PUF, 1984.

BARTHES, Roland, *A câmara clara*, Lisboa, Edições 70, 2012.

_____, *Diário de luto*, Lisboa, Edições 70, 2009.

_____, *Como viver junto. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

_____, *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

_____, *O prazer do texto*, trad. L. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1987.

_____, *L'empire des signes*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1970.

BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, 5^e éd., Vienne, Librairie Gallimard, 1943.

BAUDRILLARD, Jean, *O sistema dos objetos*, São Paulo, Perspectiva, 1993.

BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, trad. Carlos Alberto Medeiros, Lisboa, Relógio D'Água, 2006.

BENJAMIN, Walter, *Passagens*, trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte, Editora da Ufm, 2006.

BORGES, Jorge Luis, *Esse ofício do verso*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BROOK, Peter, *O espaço vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro, 2008.

CALDAS, Manuel Castro, *Dar coisas aos nomes: escritos sobre arte e outros textos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

CAUQUELIN, Anne, *Arte contemporânea: uma introdução*, trad. Rejane Janowitz, São Paulo, Martins Fontes, 2005.

COOPER, David, *A decadência da família*, trad. Luísa Maria Ramos, Lisboa, Portugal, 1971.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon: lógica da sensação*, Lisboa, Orfeu Negro, 2011.

_____, *Crítica e clínica*, São Paulo, Editora 34, 1997.

_____ e GUATTARI, Félix, *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, volume 3, trad. Ana Lúcia de Oliveira et alii, Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

_____, *Lógica do sentido*, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques, *Morada: Maurice Blanchot*, trad. Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Vendaval, 2004.

_____, *Che cos'è la poesia?* trad. Osvaldo Manuel Silvestre, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

_____, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, trad. Claudia de Moraes Rego, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

_____, *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Editorial Trotta, 1995.

_____, *Limited Inc.*, trad. Constança Marcondes Cesar, Campinas, Papirus, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo, Porto, Dafne Editora, 2011.

_____, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, 7ª ed., Lisboa, Vega, 2009.

FREUD, Sigmund, *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]*, *Obras Completas vol. 12*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

_____, *História de uma neurose infantil*, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol.17. Rio de Janeiro, Imago, 1996, pp. 233-270.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GIL, Fernando & MACEDO, Helder, *Viagens do olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto, Campo das Letras, 1998.

GIL, José, *Portugal, hoje: o medo de existir*, 13ª ed., Lisboa, Relógio D'Água, 2012.

_____, *Salazar: a retórica da invisibilidade*, trad. Maria de Fátima Araújo, Lisboa, Relógio D'Água, 1995.

GUERREIRO, Fernando, *Teoria do fantasma*, Lisboa, Mariposa Azul, 2011.

KAUFMANN, Jean-Claude, *O labirinto conjugal. O casal e o seu guarda-roupa*, Lisboa, Editorial Notícias, 2000.

LABANYI, Jo, «O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003, pp.59-68.

LACAN, Jacques, *Estou falando com as paredes: conversas na capela de Sainte-Anne*, trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

_____, *A lógica do fantasma*, Recife, Publicação não comercial, exclusiva para os membros do Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.

_____, *Nomes-do-Pai*, trad. André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

_____, *A família*, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1981.

LEVI, Primo, *Os que sucumbem e os que se salvam*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Editorial Teorema, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues, *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa, Vendaval, 2003.

LOUPPE, Laurence, *Poética da dança contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.

LOURENÇO, Eduardo, *O fascismo nunca existiu*, Lisboa, Dom Quixote, 1976.

MARTINS, José V. de Pina, «Sá de Miranda, um poeta para o nosso tempo», in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991.

MATTOSO, José (dir.) e VAQUINHAS, Irene (coord.), *História da vida privada em Portugal. A época contemporânea*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011.

MEDEIROS, Paulo de, «Casas assombradas», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003, pp.127-149.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o espírito*, 7ª ed., pref. Claude Lefort, Lisboa, Vega, 2009.

MILNER, Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.

MINOIS, Georges, *História do suicídio. A sociedade ocidental perante a morte voluntária*, trad. Serafim Ferreira, Lisboa, Teorema, 1998.

PERROT, Michelle, *História dos quartos*, Lisboa, Teodolito, 2012.

PHILLIPS, Roderick, *Desfazer o nó. Breve história do divórcio*, Lisboa, Terramar, 1996.

PIMENTA, Alberto, *O silêncio dos poetas*, Lisboa, Cotovia, 2003.

RIBEIRO, António Pinto, *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa, Vega, 1994.

RIBEIRO, Margarida Calafate e FERREIRA, Ana Paula (org.), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003.

ROCHE, Daniel, *História das coisas banais*, trad. Telma Costa, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.

ROSENGARTEN, Ruth, *Contrariar, Esmagar, Amar: a Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*, trad. Jorge Pereirinha Pires, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.

ROSSET, Clément, *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, apres. e trad. José Thomaz Brum, 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth, *A família em desordem*, trad. André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

_____ e PLON, Michel, *Dicionário de Psicanálise*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

ROUGEMONT, Denis de, *O amor e o ocidente*, 2ª ed., trad. Ana Hatherly, Lisboa, Veja, 1999.

SAID, Edward, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, trad. Pedro Maia Soares, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Alfragide, Caminho, 2011.

_____, *A estrutura do romance*, 3ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1974.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.), *Escrever a casa portuguesa*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999.

SONTAG, Susan, *Ensaaios sobre fotografia*, trad. José Afonso Furtado, Lisboa, Quetzal, 2012.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo. Seguido de Sete ensaios sobre Rousseau*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario musical contendo todos os termos technicos ... ornado com gravuras e exemplos de música*, 2ª ed., Lisboa, Lambertini, 1899. Disponível em <http://purl.pt/800>.

ZAMBRANO, María, *Os sonhos e o tempo*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Relógio D'Água, 1994.

ŽIŽEK, Slavoj, *A subjectividade por vir. Ensaaios críticos sobre a voz obscena*, trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio D'Água, 2006.

_____, *Bem-vindo ao deserto do real*, trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio D'Água, 2006.

4- VARIA

BALTHUS, *Mitsou: quarenta desenhos de Balthus*, pref. Rainer Maria Rilke, Lisboa, Relógio D'Água, 2002.

BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*, Tomo II, Buenos Aires, Emecé, 1989.

BOURGEOIS, Louise, *Destruição do pai, reconstrução do pai*, São Paulo, Cosac Naify, 2000.

CALVINO, Italo, *As cidades invisíveis*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, 2003.

CAMÕES, Luís de, *Lírica Completa I*, pref. e notas Maria de Lurdes Saraiva, Vila da Maia, IN-CM, 1980.

CHAR, René. *Œuvres complètes/Chants de la Balandrane* [1977], Paris, Gallimard, 1983.

CINEMATECA PORTUGUESA, *Michelangelo Antonioni*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa; Ministério da Cultura, 2008.

COSSÍO, José María de, *Los Toros. La fiesta, el toro, la plaza y el toreo*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1995, 2 tomos.

FRANCO, Marcia Arruda (ed.), *Poesias por Francisco de Sá de Miranda*, Coimbra, Angelus Novus, 2011.

GOULART, Rosa Maria, *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*, Venda Nova, Bertrand, 1990.

JOYCE, James, *Ulisses*, trad. António Houaiss, 10ª ed., Lisboa, Difel, 2010.

_____, *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin Books, 1980.

KAFKA, Franz, *Carta ao pai*, trad. João Barrento, Lisboa, Verbo, 2011.

MACEDO, Ana Gabriela, *Paula Rego e o poder da visão. A minha pintura é como uma história interior*, Lisboa, Cotovia, 2010.

MANGUEL, Alberto e GUADALUPI, Gianni, *Dicionário de lugares imaginários*, trad. Carlos Vaz Marques e Ana Falcão Bastos, Lisboa, Tinta-da-china, 2013.

MENDONÇA, José Tolentino, *A noite abre meus olhos [poesia reunida]*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

NOVALIS, *Os hinos à noite*, 2ª ed., trad. e pref. Fíama Hasse Pais Brandão, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

PROUST, Marcel, *Em busca do tempo perdido – Do lado de Swann*, vol. 1, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Círculo de leitores, 2003.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Paris, Gallimard, 1963.

SENA, Jorge de, *O fantasma de Camões e outros textos camonianos*, Porto, Asa Editores, 2002.

TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do corpo e da imaginação*, Alfragide, Editorial Caminho, 2013.

THOMAS, Dylan, *A mão ao assinar este papel*, edição bilingue, trad. Fernando Guimarães, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

WOOLF, Virginia, *O estatuto intelectual da mulher; seguido de profissões para mulheres*, trad. Manuela Felício, Lisboa, Padrões Culturais, 2008.

De que serve ter o mapa
se o fim está traçado
de que serve a terra à vista
se o barco está parado
de que serve ter a chave
se a porta está aberta
de que servem as palavras
se a casa está deserta?

Pedro Abrunhosa, «Quem me leva os meus fantasmas», *Luz* (2007)